

وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

الجمال الموسيقي

الدكتور علي القيّم

الجمال الموسيقي

تصميم الغلاف: أحمـد إســماعيل

صـورة الغـلاف : للفنان ســعد يكن

الجمال الموسيقي

الدكتور علي القيّم

مقدمة

الدكتور علـــي القيّـم

الموسيقى لغة إنسانية تستخدم الأنغام والإيقاعات لتنقل إلى المستمع مضموناً لا يحتاج إلى ترجمة أو شرح.. إنَّها تخاطب عقل الإنسان ووجدانه، ويكفي الإصغاء إليها والتركيز على إيحاءاتها، حتى تتصاعد منها مشاعر ومعانٍ تسقط تلقائياً في أعماق نفوسنا ووعينا، والإصغاء ليس أمراً سهلاً، لأنَّه تركيز يحتاج إلى تدريب متدرج، وما أحوج الإنسان إلى تعلم فن الإصغاء..

تأثير الموسيقى لا ينحصر في الإمتاع الحسّي والذهني فقط، فهي فن وفكر.. لها قدرة تربوية فعّالة في تقويم النشء، ورفع مستوى تذوقهم للفنون، وتشجيعهم على تحقيق أحلامهم وتعليمهم حب الحياة، إلى جانب شغل أوقات الفراغ، وغني عن القول إنَّ الفن، بوجه عام يصقل الشخصية ويهذب الوجدان..

العمل الموسيقي من الأعمال المركبة من عناصر وأفكار عدّة.. له شكل ومضمون، وله بداية ونهاية، ويمر العمل الموسيقي، قبل أن يخرج للوجود بمراحل ثلاث:

١- ما قبل الإنتاج: وهي مرحلة تدور داخل نفس المؤلف، يتم فيها البحث عن موضوع، وتحصيل المعلومات عنه، ثم بلوَرة التفكير في كيفية التعبير عنه، ثم اختيار ما يناسب الموضوع من الأفكار الموسيقية.

٢- تجسيد العمل الفني، أي مرحلة التدوين، وخروج العمل من الأعماق إلى الوجود، وتعتمد هذه المرحلة على مهارة المؤلف في تكوين عباراته الموسيقية

التي تأتي في الغالب مطعّمة بطابع البيئة، وبالطابع القومي. ثم كتابة العمل للأوركسترا، مما يتطلب المعرفة الكاملة لطبيعة الأصوات، والآلات..

٣- مراجعة العمل لتذوقه ونقده نقداً ذاتياً ثم وضع اللمسات الأخيرة عليه.

حول هذا الموضوع، يرى المايسترو المصري عزيز الشوّان أنَّ أهم الأحكام التي يجب أن يخضع لها الموسيقي، هي إحكام المنطق، أي الفكر السليم في عملية الإبداع، ولو أنَّها في الواقع مزيج من مفعول العقل، وتأثير الوجدان معاً، ومن ناحية أخرى فإن أي عمل عظيم لا يعتبر عظيماً إلا إذا ابتكر فيه الفنان قيماً جمالية، نابعة من وجدانه، وقام بمعالجتها بعقله وعلمه، حتى يسوِّر العمل التسلسلُ المنطقي الذي يسهل على المتلقي متابعته وإدراكه..

ولما كانت الموسيقى هي الجمال المسموع، فهل يمكن أن تقبل أعمالاً غابت عنها صفة الجمال بحجة الثورية، أو البحث عن الجديد المناسب للعصر الحديث؟! حول هذا يمكن القول، إنَّ الرغبة في ابتكار القيم الجمالية عند الفنان، لا تقف عند الالتزام، لأنَّ هذه الرغبة لا تنقطع، وتخضع لحساسية الأذن البشرية، والنظام المقامي الذي يفرضه المنطق السليم في الفكر الموسيقي، والرؤية الواضحة لجوهر الموسيقى، التي لا تأتي بالصدمات، بل بالتصاعد التدريجي كخط بياني يبدأ من الأسفل وليس من الأعلى..

التذوق الموسيقي يكتسبه الإنسان بالمران والتجربة حتى يصل إلى الإحساس بالجمال، أي النفاذ إلى أعماق العمل الفني، أي حصول اتصال وجداني بين العمل الفني والمتلقي، أو استحسان وتعاطف يسمحان بإدراك معنى العمل والكشف عن نواحي الثراء الفني فيه، ومظاهر الجمال التي يحتويها..

التذوق ليس تقبلاً ثقيلاً سلبياً لعمل فني، بل هو تقبّل وإعجاب قائمان على إدراك وتقويم.. والأذواق لا تناقش ولا يصح مناقشتها، فما يروق لفرد قد لا يروق لآخر.. فالمتذوق قد يتأمل العمل الفني، ولا يبحث عن أسباب إعجابه أو عدمه، وهو كثيراً ما يعتمد على رأي النقاد.. أمَّا هؤلاء فعليهم التأمل والتحليل العلمي ليستطيعوا وضع تقويم علمي لما حققه المؤلف من حسن الصياغة، ووضوح المضمون، وترصيع العمل باللمسات الجمالية.. إنَّه بحث فلسفي في العمل الفني ينشر لا لإبداء رأي الناقد فقط، بل لتوجيه فكر المستمعين إلى ماله قيمة وماليس له قيمة..

يرى نقّاد الموسيقى، أنَّ تربية التذوّق يستحسن أن تبدأ من مرحلة الطفولة، كوسيلة لإيقاظ الإحساس بالجمال تدريجياً، فيتفتح وينمو مع الطفل، ولذلك فإنه من الضروري أن نهيئ للطفل البيئة التي تتيح له أن يتلمّس بنفسه مظاهر الجمال فيها، وبعد اكتساب الطفل أو الشاب هذه القدرة، يصل إلى مرحلة المقارنة بين الجميل والقبيح، وتعد عملية تكرار المعاينة للشيء نفسه، أو الاستماع للعمل الموسيقي نفسه من أهم وسائل تربية الذوق، وتنمية الإحساس بالظواهر الجمالية، والأثر الكبير يأتي من البدء بالاستماع إلى أقل أنواع الموسيقى تعقيداً، أي المؤلفات البسيطة الصغيرة التي اصطلح الناس العاديون على اعتبارها جميلة.

الموسيقى وكتب التراث العربي

تقدم لنا المؤلفات وكتب التراث العربي، دلائل ومعطيات كثيرة، على مدى اهتمام أجدادنا العرب بالموسيقى والغناء، وكيف نظروا إلى هذه الصنعة، نظرة إجلال واحترام، وحظي المجيدون فيها كل تقدير وعناية، وكيف شغف بها الخلفاء والأمراء والقضاة والفلاسفة، وأعطوها حقها من الرعاية والتقدير.. لقد ازدهرت الموسيقى في العصر العباسي بفضل اهتمام الخلفاء والأمراء وكبار رجال الدولة الذين عملوا على رفع شأنها، وكثيراً ما كانت الأميرات وسيدات الطبقة الراقية يشتركن في حفلات موسيقية خاصة، وكيف حلّت موسيقى بغداد وحلب ودمشق المتطورة في الأندلس، محّل موسيقى الحجاز التقليدية التي دخلت قرطبة من أوسع الأبواب، بفضل زرياب وأبنائه من بعده، ولم يكن هذا الفنان الكبير الذي حفلت أخباره في كتب التراث العربي، إلا واحداً ممن اشتهروا وظهرت إبداعاتهم ومواهبهم مثل إبراهيم بن المهدي، وابن محرز، وابن سريج، وعزة الميلاء ومعبد بن وهب، والموصلّين (اسحق وإبراهيم) وغيرهم ونشير بأن الموسيقى، كانت موجودة بكل ملامحها وأعلامها وآلاتها في بلاد ما بين النهرين وبلاد الشام ووادي النيل منذ أكثر من خمسة آلاف سنة واستمرت في مختلف الحضارات التي مرت على أرضنا العربية.

يعّرف عالم الاجتماع الكبير ابن خلدون الموسيقى بأنها: تلحين الأشعار الموزونة، بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة يوقع على كل صوت منها توقيعاً عند قطعة فيكون نغمه، ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى نسب متعارفة، فيلّذ سماعها لأجل ذلك التناسب

فيكون منها صوت، ونصف صوت، وربع صوت، وخمس صوت، وجزء من أحد عشر من الصوت، واختلاف هذه عند تأديتها يخرجها من البساطة إلى التركيب، أما ابن سينا، فيرى أن الموسيقى: «علم يعرف منه حال النغم وكيفيّة تأليف الألحان واتخاذ الآلات العجيبة» أما الكندي فيقول: «اللحن ترتيب أصوات في نغم واحد.. نغم أثقل ترتيباً مكيفاً، واللحن التام الموسيقى هو المثلث عند القدماء، من شعر وتأليف وإيقاع.

أما الغناء، فهو لون من ألوان التعبير الإنساني في الحياة الأولى لأية أمة من الأمم، فهو كالألفاظ والجمل التي تحمل المعاني وتكشف عنها، وكما يكون تعبير الألفاظ عن المعاني ساذجاً، في بدء حياة الأمة، كذلك يكون غناؤها، فهو ينشأ وليداً همجياً مع النشأة الأولى، للشعوب، ثم يتطور إلى التهذيب والنضوج تبعاً لتطور البيئة الاجتماعية والثقافية المرتبط بهما، والغناء تعبير عن الانفعالات النفسية للفرد، قد يعبّر عن عاطفة الفرح أو الحزن أو عن غريزة الجوع أو الحب أو ما شاكل ذلك من الإحساسات الإنسانية والغرائز البشرية..

لعلَّ أول نوع من الغناء عند عرب الجاهلية، كان تنغيماً تلقائياً بسيطاً، لتلك الأشعار كما يسمى «حداء الإبل» الذي يتسلى به البدو في رحلاتهم الطويلة عبر الصحراء، وهم يقودون قوافل التجارة المحملة على إبل تتدلى من أعناقها أجراس صغيرة تدقق مع إيقاع أقدامها.. وكان هناك نوع آخر من الغناء عرف في الجاهلية يسمى «الرجس» تغنيّه النساء عندما يذهب الرجال للقتال، ونوع ثالث يؤدى في مناسبات الزواج والأفراح فضلاً عن النواح وألحان المراثي في ظروف الموت والأحزان..

في بحثه المهم عن هذه المرحلة في الغناء العربي، يقول الدكتور علي منصور نصر: «إن الألحان في العصر الجاهلي كانت على وتيرة الخفيف الذي يرقص عليه،

ويمشي بالدف والمزمار، فيطرب، وكانوا يسمعون هذا الغناء الهزج، وهو من أوائل التلاحين التي تتفّطن إليه النفس من غير تعليم» وقد برز النشاط الموسيقي في غرب الجزيرة العربية في مركزين مهمين هما: الحجاز ومكة، وكان سوق عكاظ ميداناً رحباً يتبارى فيه الموسيقيون والمغنون والشعراء، ويقدمون أروع ما تجود به قرائحهم.. وقد عرف العرب في الجاهلية أيضاً نوعين آخرين من الغناء، حول ذلك يقول اسحق الموصلي: «النصب: هو غناء الركبان وغناء الفتيان، ويقال له المراثي أو الجنابي، اشتقه رجل يقال له جناب بن عبد الله بن هبل، فنسب إليه، ومنه كان أصل الحداء كله، وهو يخرج من البحر الطويل.. وأمَّا السناد فهو الثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات والمتعدد النبرات، وجاء عندهم على ست ألوان، الثقيل الأول وخفيفه، والثقيل الثاني وخفيفه، والرمل وخفيفه».

لقد اشتهر العرب منذ القدم بحب الغناء الذي يصحبهم من المهد إلى اللحد، ويعود ذلك بشكل أو بآخر إلى الشعر وما يتميز به من موسيقى وإيقاع بسبب الأوزان والقوافي، مما منح الإنسان العربي ذوقاً رفيعاً في الموسيقى والغناء، وإذناً تتقبل الإيقاعات التي تتفق مع ذوقه الموسيقي..

يقول المؤرخ والرحالة العربي الكبير ابن عبد ربه الأندلسي في كتابه الشهير «العقد الفريد»: عندما جاء الإسلام، لم يمنع الغناء والموسيقى، وإن كان العرب أول أمرهم لم يهتموا بهما، لانشغالهم بالفتوح، ولكن تغير ظروف المجتمع العربي الجديد من الخشونة إلى الترف، أظهر نواة نهضة غنائية موسيقية في بلاد العرب حتى اشتهرت بوجود أمهر المغنين فيها».

يقول المؤرخ العالمي جورج هنري فارمر الذي كتب كثيراً عن الحضارة العربية:

«لقد لمحنا في القرن الهجري الأول دلائل نظرية موسيقية، وضع أصولها الحجازيون، واستعان ابن مسجح، بما تعلمه في أسفاره على وضع أساس للنظريات الموسيقية»، لقد أتقن العرب فن الطباق بين الصوت والآلة الموسيقية، وكان «طويس» أول من غنى في المدينة المنورة فبدأ الغناء في الإسلام، ويظن أن طويساً أدخل الإيقاع إلى الغناء العربي، وأنه أول من غنى في العهد الإسلامي مصحوباً بالآلة الموسيقية المعروفة بالدف، وكان من تلامذته، «ابن سريج» أحد المغنين الأربعة العظام في الإسلام، وقد عزا إليه الرواة، إدخال العود الفارسي إلى الحجاز، والتوقيع بالقضيب إرشادا لضاربي آلات الموسيقى في الحفلات الموسيقية العامة التي كان يريدها..

ومن المعروف أن المغني «سعيد بن مسجح» هو أول من أدخل غناء الفرس إلى العربية، وقد سافر إلى الشام وفارس فأتقن فن الغناء، وأخذ عنه من جاء بعده من مغني المدينة المنورة، وغيرها، وشاع الغناء في الدولة العربية الإسلامية، وراجت بضاعته بأتساع أسباب الحضارة والرخاء، وتكاثر المغنون لما شاهدوه من رغبة الخاصة في الغناء، فنبع جماعة من المهرة الموسيقيين، الذين أتقنوا هذه الصناعة وآلاتها اتقاناً حسناً.

في العصر الأموي تطوراً واضحاً إذ امتزجا بشيء من قواعد الموسيقى الفارسية والرومية، بحكم الاحتكاك والتثاقف، وظهر الموسيقيون العرب الذين يدعون إلى الجديد، وترك القديم الجاهلي، وكثر أهل الطرب والغناء والشعر أمثال ابن سريج والفريض ومعبد بن وهب، وظهرت الأغنية الفردية التي كانت تؤدى بمصاحبة العود، وأصبحت دمشق عاصمة الدولة العربية، والغناء والفنون العربية المختلفة، ولقب الخليفة يزيد بن معاوية بـ«راعي الموسيقى العربية» وفي عهده تطور الفن الغنائي العربي وأصبح له أعلامه ونجومه الكبار، وأدخل عليه بعض التفنن والتنوع والإفاضة

في الألحان، وكان الخليفة عبد الملك بن مروان أبرز الخلفاء المشجعين لهذا الفن، أما الخليفة سليمان بن عبد الملك فكان يجري المسابقات بين المغنين ويجزل له العطاء، وتذكر المصادر التراثية أن الخليفة الوليد بن عبد الملك كرّم المغني معبد في حياته إكراماً بالغاً، ولما مرض آواه في قصره ليباشر علاجه أطباء الخليفة، ولما مات شيّعه بنفسه، ويقال أن الوليد كان يضرب العود ويوقع بالطبل والدف.. ويقول جورجي زيدان إنه في خلافة الوليد انتشر الغناء انتشاراً كبيراً في بلاد الإسلام.

من أشهر المغنين في العصر الأموي، الذين ذكرتهم كتب التراث العربي وأفردت لهم صفحات مطولة، ابن سريج (ت ١٠٨هـ) ويعد من أعظم المغنين والملحنين في العصر الأموي، وكان غناءه متكاملاً، يستوفي جميع مقومات الغناء، وكان يقول: «المصيب المحسن من المغنين هو الذي يشبع الألحان ويملأ الأنفاس، ويعدل الأوزان، ويضخم الألفاظ ثم يعرف الصواب ويقيم الإعراب، ويستوفي النغم الطوال، ويحسن مقاطع النغم القصار، ثم يصيب أجناس الإيقاع، ويختلس مواقع النبرات، ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من النغمات»، وهناك معبد بن وهب (١٢٥هـ - ٧٤٣م) ويعد أشهر من جمعوا حسن الصوت إلى البراعة في الغناء مع المقدرة على الضرب بالعود، وابن محرز، الذي قيل عنه أنه جمع كل النغمات في الغناء، وبين طريقتي الغناء الفارسي (المدني) والعربي (المكي) وفي دمشق تعلم غناء الروم، مما ساعده على تطوير الغناء العربي، وهناك جميلة (ت ٧٢٠م) التي أسست أول مدرسة موسيقية عربية، وقد رافق جميلة في الشهرة في العصر الأموي، عزّة الميلاء وحبابة وسلاّمة وغيرهن من المغنيات اللواتي تحدثت عنهن كتب التراث العربي الكثيرة..

في العصر العباسي (٧٥٠-١٢٥٨م) ازدادت شهرة الموسيقى والغناء واتسعت أماكن مدارسها ومحطاتها، وبلغت الموسيقى شأواً من السمو لا يدانى، ونال محترفوا

الموسيقى مجدهم الذي خلّدهم، وفي هذا العصر أصبح الغناء والموسيقى يقومان لا على أساس التقليد أو الاقتباس، وإنما على أساس التعبير عن روح العرب، وروح الشعوب التي اعتنقت الإسلام، وقد كان ظهور أنواع الشعر من القصائد والموشحات والمواليا والزجل ما ساعد على تقدم الغناء، ولاسيما ما يدور منه حول الغزل، فكان العرب بذلك أول من استخدم الشعر في الغناء، بينما كانت الشعوب الأخرى، في الغالب، تغني من غير وزن...

كان الخليفة العباسي، المهدي، من أكثر بني العباس حباً لهذا الفن، وكان بلاطه يكتظ بالمغنين وذوي المواهب الفنية، وهو صاحب الفضل في اكتشاف إبراهيم الموصلي وظهوره في عاصمة الخلافة بغداد، الذي قال عنه ابن خلكان: «كان أحسن الناس صوتاً، وكان يصنع الأصوات ويلحن للطرب وليس للتكسّب، كما كان يتقن الإيقاع على الطبل والزمر».

وكان الخليفة الهادي، رغم قصر عهده، مغرماً بالغناء والموسيقى، ولهذا فقد قرّب إليه ثلاثاً من المغنين هم: إبراهيم الموصلي وابن جامع، وحكم الوردي، وذكرت كتب التراث العربي، انه بلغ به الإعجاب والطرب عند سماع غناء لإسحاق الموصلي إلى حد أنه أمره بدخول بيت المال وأخذ ما يريد..

وفي خلافة الرشيد، تقدّم فن الغناء والموسيقى وازدهر بفضل تشجيعه وبتوجه منه، فقد كان مولعاً بالغناء والموسيقى حتى آثرهما على جميع شهوات نفسه، وكان ممن جعلوا للمغنين مراتب وطبقات.. وتابع الخليفة الأمين بن الرشيد هذه المسيرة، وتفوق على والده في هذا المجال، أما المأمون، فلم يكن يميل كثيراً للطرب..

ويمكن القول باختصار شديد.. أن هذا الاهتمام بالموسيقى والغناء في العصر

العباسي قد ساعد على نمو الذوق العام، وإقبال الناس على هذا الفن الجميل، وقد جاء في كتاب «الأغاني» للأصفهاني، أن الناس شغفوا بالغناء، حتى ليغن مغن على الجسر، فيجتمع حوله السامعون، ويخاف من سقوط الجسر بهم، وحتى كان بعضهم يكاد ينطح العمود برأسه من حسن الغناء».

أما الخليفة المعتصم فقد كان يحب الفنون والعلوم، وكان يحتضن في قصره الذي بناه في سامراء، كل رجال الموسيقى من ممارسيها في ذلك العصر، وعلى رأسهم عميدهم، إسحاق الموصلي، الذي كان صديق الخليفة ونديمه الأوحد، كما وجد الموسيقي المعروف إبراهيم بن المهدي حفاوة وإكراماً في قصر الخليفة مع بعض الموسيقيين، وكان الخليفة الواثق راعياً للفنون ومحترفاً للفن أيضاً... وفي ذلك يقال إنه كان يطلب من كبار المغنين مثل: مخارق وعلوه، وعريب المغنيّة أن يعارضوا بعض ألحانه، وكان لإسحاق الموصلي دوره في تعليم الواثق الغناء والضرب على العود، قبل ولايته، وهو ولي عهد المعتصم بسامراء.. وكان الخليفة الواثق يتقن الغناء اتقاناً لم يسبقه إليه خليفة ولا ابن خليفة، وقد وضع بعض الأصوات والأنغام الجديدة، يقول السيوطي في كتابه «تاريخ الخلفاء»: «كان الواثق أعظم الخلفاء بالغناء، وله أصوات وألحان عملها، نحو مائة صوت، وكان حاذقاً بضرب العود ورواية الأشعار والأخبار».. وكان الواثق، كما تذكر كتب التراث العربي، يقدّر غناء إسحاق الموصلي، ويعجبه، وكان يصحبه في أسفاره ويدل قوله في إسحاق الموصلي، ما كان يكنّه خلفاء العصر العباسي من تقدير للغناء والموسيقى: «ما غنّى إسحاق قط إلا وظننت أنه قد زيد لي في ملكي، وإن إسحاق لنعمة من عند الله التي لم يحظ ملك بمثلها، ولو كان العمر والشباب والنشاط مما يشترى لاشتريتهن له بشطر ملكي».

وكان الخليفة المعتمد شغوفاً بالطرب والغناء والموسيقى، فقد دخل عليه يوماً جماعة من ندمائه، فسأل عبد الله بن خرداذبه عن نشأة الموسيقى والغناء وما طرأ عليها من تغيير فأجاد في وصف حالتهما في البلاد الإسلامية، فسّر المعتمد وخلع على ابن خرداذبه وعلى من حضره من ندمائه.

المصادر

١- أضواء على الموسيقى العربية، د.أحمد شفيق أبو عوف - الدار القومية للطباعة والنشر — القاهرة.

٢- الأبجدية الموسيقية، د.علي القيّم، دار إنانا للنشر - دمشق - ٢٠٠٨م.

٣- العقد الفريد - ابن عبد ربه الأندلسي - القاهرة - ١٩٤٠م.

٤- الموسيقى للجميع- عزيز الشوان- الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهرة ١٩٧٩م.

٥- تاريخ الموسيقى العربية، هنري جورج فارمر- منشورات مكتبة الحياة بيروت— من دون تاريخ.

٦- الثقافة العربية - الإسبانية عبر التاريخ - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩١م.

٧- عالم الإسلام -د.حسين مؤنس، دار المعارف بمصر- ١٩٧٣م.

حكايات من الدلعونا واللالا وأم الزُلف

لا أعتقد أن هناك أغنية شعبية في بلاد الشام نالت من الشهرة والانتشار مثلما فعلت «الدلعونا» فهي أغنية قديمة قدم الحضارة في سورية، وشبابية بامتياز، رصدت حياة الحياة، ومتغيرات العادات والتقاليد والأفراح والأعراس، ومقاييس الجمال، وحالات الحب والوجد، وتضم حواريات جميلة، معبّرة تتغير من حال إلى حال ومن منطقة إلى أخرى من ساحلنا السوري الجميل، وهي بحق قامت عبر مراحل تطورها الطويل بالتاريخ لمراحل الزمان والمكان، لذلك لا أحد يدري من ألفهّا وبدأ بنظم كلماتها ووضع ألحانها، والذي نعلمه أن كل الناس أحبوها وغنوّها ورقصوا على إيقاعها الجميل الذي مازال حاضراً بقوة في ألحاننا الفولكلورية التي توارثتها الأجيال حتى يومنا هذا..

في محاولة العودة إلى كتب التاريخ ومكتشفات الآثار، وجد العلماء ومنهم الباحثة الأستاذة فريال سليمه شويكي في كتاب الجديد، الصادر عن وزارة الثقافة الذي يحمل عنوان «البحر الثالث» أن كلمة «دلعونا» مؤلفة من كلمتين «دل» و«عنات» وكلمة «دل» تعني: الدلع والغنج، أمَّا «عنات» فتعود إلى آلهة الخصب والعطاء في الأساطير الأوغاريتية على الساحل السوري، والتي ذكرت في أدبيات وملاحم أوغاريت التي يعود تاريخها إلى الألف الثاني قبل الميلاد، ومنها جاءت أوصاف «مدلعنة» أي المرأة التي تظهر الغنج والدلال والأنوثة، ويرى الراحل الموسيقار زكي ناصيف أن كلمة «دلعونا» سيريانية الأصل أتت من «العونة» أي طلب العونة، أي العون والمساعدة من الرجال

حين تتم عمليات البناء والحصاد وجمع المحاصيل في الريف السوري، وحرف الدال يفيد الإضافة:

على دلعونا ياحبابي شدّوا
تا أصبغ تيابي حتى يسودّوا
شدّو عالسفر ياحبابي شدّوا
سفرة طويلي يا أهل الله العونا

ويعتقد من بحث في أغاني التراث الشعبي في سورية وبلاد الشام، أن هناك مراحل عديدة مرّت بها أغنية الدلعونا، وهناك من صاغ لازمة لها حسب ما يمليه عليه الموقف والأمثلة كثيرة جداً، نذكر منها:

على دلعونا على دلعونا
مارح ننساكم يا اللي نسيتونا
على دلعونا على دلعونا
لا تشدوا حبال الهوى بترمونا
على دلعونا على دلعونا
قلبك دبوس وقلبي بالونا

ونلاحظ أن اللازمة تختلف وفق الموقف والحال والمناسبة، وأن شاعر «الدلعونا» يستعمل ويغيّر ويردد المفردات وفق السياق والقافية، لدرجة أن هذه الأغنية أصبحت أشبه بسفر من الأسفار الشاملة، لم تترك شيئاً إلا وأتت على ذكره، وأعطتنا فكرة موجزة عن الزمن الذي كتب فيه مفرداتها وكلماتها، حتى شاعرنا الكبير سليمان العيسى كان له كلماته وأغنياته في الدلعونا، التي كان يرددها أهل الساحل السوري في أمسياتهم ومناسباتهم الجميلة، نذكر منها:

علـى دلـعـونـا عـالـدلـعـونـاتـي
مـا حــدا مـكـيّـف مـتـل الـبـنـاتـي
ويـلـي هـالـشـبـاب عـقـلـن مـا أقـلـه
ضـحـكـنـا بـوجـهـن قـالـو حـبـونـا
نـزلـوا الـصـبـايـا عـالـعـين يمـلّـوا
أخــــذوا لـعـقـلـي وربــعــه مـا خـلّـوا

وتتميز الدلعونا، من بين جميع الأغاني الريفية الساحلية في سورية بالحوارية التي كانت تتم بين شخصين، كل منهما يقول مقطعاً، فيرد عليه الآخر بمقطع، وفي كثير من الأحيان يتصرف المحاور فيتصرف بمقطع الأغنية، حسب الحال، والموقف، مما يدل على موهبة فطرية، كانت موجودة لدى الشباب والبنات، وتجد في هذه الحواريات فرصة للتعبير والانطلاق على إيقاع الطبل والمجوز.. وأشهر هذه الحواريات ما كانت تتم بين البيضاء والسمراء:

يـاطـيـر الـطـائـر يـاطـيـر الـطـائـر
الـسـمـرا والـبـيـضـا صـاروا ضـرايـر
يـلـبـق لـلـسـمـرا لـبـس الـحـرايـر
يـلـبـق لـلـبـيـضـا تـكـحّـل عـيـونـا

أغنية اللالا

تأتي أغنية اللالا في المرتبة الثانية بين الأغاني الريفية الساحلية في سورية، وتغنّى من قبل الجنسين، وإيقاعها يصلح للدبكة، وكلماتها تصّور الحياة الاجتماعية وصور الماضي الجميل الذي لايخبو بريقه، مهما طال الزمن..

يقال أن أصل كلمة اللالا، جاء من اسم لنوع من الشجر الذي ينبت في الساحل السوري، ويبدو متلألئاً، ربما لجماله، وهناك من يقول أن أسم هذه الأغنية يعود لفتاة

كانت تعيش قرب مصب نهر العاصي في لواء إسكندرون، وكانت من جميلات عصرها، ومثل كل فتاة خفق قلبها، واستمالها أحد الشبان، وباتت تلتقيه على شاطئ النهر، حيث يلتقي الناس للاغتسال وللتسامر، وفي غفلة من الزمن نسيت اللالا وهي تغتسل أن هناك من يراقبها ويتابع خطواتها وخطوات حبيبها، وتم خطفها وسجنها لعدة أيام بعد أن قتلوا حبيبها، ورق لها قلب أم الخاطف، ففتحت لها الباب، وفي غفلة من خاطفيها هربت، واتجهت إلى النهر حيث كانت تلتقي حبيبها، واختارت مكاناً عميقاً وألقت بنفسها وماتت، وخلّفت أماً حزينة مفجوعة تذرف دموعها، وهي تتابع مياه النهر الراحلة، وتغني اللالا بحزن وأسى ولوعة.

أمَّا شاعرنا الكبير الأستاذ سليمان العيسى، فيعتقد أن اسم اللالا، أتى من التلألؤ، والمتلألئة هي المرأة البيضاء التي تضيء كالنجوم، لونها صافٍ كاللؤلؤ، ولا غرابة في ذلك فالعرب يفضلون المرأة البيضاء، مثلما تستهوي السمراء الأوروبيين الشقر، ويرى الشاعر الكبير أن بعض الأغاني اقتبسها أهل الساحل السوري من طرف البادية السورية الغربي، وقاموا بتطويرها من ناحية النغم الذي كان بدوياً، وأضافوا إليه مفردات جديدة، تنم عن طبيعة الساحل وموجوداته من بحر ومياه وجبال وأشجار، وبذلك ألبسوها حلية جديدة، تبدت بلحن أجمل، ومقاطع فيها وصف لحياة الناس والأماكن التي عاشوا فيها، ونوع الملابس التي ارتدوها، والعادات التي ساروا عليها..

وفي البحث الذي توصلت إليه الباحثة فريال سليمة الشويكي، نرى أن تلألأ البرق، يعني، لمع، واللؤلؤة تعني الدّرة، والجمع لآليء، وهنا تفسير اللالا، على أنها وصف للفتاة النضرة التي تلفت الأنظار لجمالها، أو هو تشبيه لها باللؤلؤة المكنونة التي يصعب الحصول عليها، وحين تظهر فجأة، تبدو متلألئة كاللؤلؤة، ومن هنا جاء الوصف:

نـخ الجـمـل وحـولـوا الخـيـالـة

يـاجـبـين يـلـمـع كـالـبرق بـيـلالي

ولهذه الأغنية عدة ألحان، فكل منطقة تتصرف بلحن أو أكثر اعتادت سماعه، فحفظته للأجيال، ومن أشهر اللازمات، التي مازلنا نرددها حتى اليوم:

عاللالا، ولالا، ولالا	**ليش الزعل ياخالا**
عمّي يالالا	**شوقي يالالا**
عالالا، ولالا، ولالا	**طال الهجر وطوّلا**
عمي يالالا	**روحي يالالا**
عاللالا، ولالا، ولالا	**يامضمّر ياغزالا**
عيني يالالا	**وخيي يالالا**

أم الزُلف

تحظى أغاني أم الزُلف في الريف السوري، وبلاد الشام بشكل عام بشهرة كبيرة، وهي مقطوعات شعرية مغنّة، وكل مقطوعة تمثل قصة، ولا يغنيها إلا من يحسن لفظ مقاطعها بلغتها الجميلة، ومعانيها الرائعة، كما تحتاج إلى حنجرة قادرة على مدّ الصوت، كي تأخذ المقاطع حقهّا، كأن الإنسان يرفع صلاته إلى ربه وإلى الطبيعة التي أبدعها الخالق..

أم الزُلف، أغاني يحتوي الكثير من إشارات الحب والوجد والأحاسيس والحكمة والفرح والحزن، لذلك فهي تعبّر عن بساطة عيش الأجداد ومعاناتهم وأوجاعهم، وهي تبتدئ عادة بهذا المقطع:

هيهات ياأم الزُلف   **عيني ياموليّا**

وهيهات، اسم فعل بمعنى بعد، ويستوي فيه المذكر والمؤنث، وهناك من يقول أن زلف، هي الإلهة عشتار، التي تتزين للقاء حبيبها، كما الأرض التي تزدان بكل أنواع الأزهار، وكان ثوب عشتار الذي ترتديه مزيناً بأنواع الزهر والثمر ورموز الخصب

والوفرة والتكاثر، وكانت تدعى أم الزُلف، وتعني في القاموس السرياني (الزينة والثوب الموّشى)، ولفظة: عالعين يا أم الزُلف، زلفا ياصبية، زلفا ياموليا، كلها إشارات إلى الأنثى الصبية المبيتغاة، السيدة، رفيعة الشأن والقدر، وزلفا تعني: الأبية، المتكبرة، وكلمة موليا، في القاموس السرياني، تعني الخصب والوفرة، وكانت تمثل دور الكاهنة المقدسة، أو الملكة التي صارت شجرة الصنوبر (شجرة عشتار).

المصادر والدراسات تشير إلى قدم هذه الأغنية في التراث الشعبي السوري، فقد كن الناس يرددون كلماتها في عيد الربيع، ابتهالاً بقدوم هذا الفصل الجميل، الذي تورق فيه الأشجار وتتفجّر مياه الينابيع، وتزهر الورود وتعود الحياة إلى طبيعتها الجميلة الساحرة..

هيهات يا أم الزلف

سبحان رب الخلق   عالخّد جوّريا

هيهات يابو الزلف

لاتنكرين الأصل   أصلك بدوّيا

هيهات يا أم الزلف

بيني وبينك بحر   مين يقطع الميّا

ooo

دمشق ونزار قباني

• هو الشامي، الذي حمل مآذن دمشق في كل أنحاء العالم، وعتب عليها في غيابه وفي حضوره، وتغزّل فيها، فهي الأم، والعشيقة والزوجة:

«هذه البساتين كانت بين أمتعتي لما ارتحلت عن الفيحاء مغتربا».

فما حلّ في بلد وألقى فيه قصيدة إلا ودمشق في مطلعها:

«إني الدمشقي الذي احترف الهوى فاخضوضرت لغنائه الأعشاب».

• العروبة بدايتها كانت في دمشق، كان دائمًا يشعر بأنه وريث أمجاد بني أمية، الفخور بانتمائه لوطن كتب له أجمل القصائد «شام.. يا شام.. غيري قدر الشمس، وقولي للدهر كن.. فيكون».. في شامة الدنيا دمشق العروبة، امتداد الماضي بالحاضر، في حضارتها وتاريخها ومدينتها، وفي مياهها العذبة، وأشجارها السامقة الوارفة الظلال، يقول في قصيدة «موال دمشقي»:

قل للذين بأرض الشام قد نزلوا..

قتيلكم لم يزل بالعشق مقتولا..

يا شام يا شامة الدنيا ووردتها..

يا من بحسنك أوجعت الأزاميلا..

يا بلدة السبعة الأنهار يا بلدي..

ويا قميصاً بزهر الخوخ مشغولا..

هواك يا بردى، كالسيف يسكنني..

وما ملكتُ لأمر الحب تبديلا..

يا شام إن كنت أخفي ما أكابده..

فأجمل الحب حُبٌّ- بعدُ- ما قيلا..

مع إطلالة شمس تشرين تطل عذوبة ورقة كلمات نزار، بعد غربة دامت سبع سنوات، تطل كلماته جديدة رقيقة حالمة، تضج في حناياها تعابير الحب والحنين، ها هو يخاطب دمشق حبيبته العتيقة باسم «ميسون» يخطب ودّها، وهي بنت الأكرمين، فيقول في قصيدة «ترصيع بالذهب على سيف دمشقي»:

أتراها تحبني ميسون؟

أم توهمت.. والنساء ظنونُ..

يا ابنةَ العمِّ، والهوى أمويّ..

كيف أُخفي الهوى؟ وكيف أبينُ؟

ها هي الشام بعد فرقة دهر..

أنهر سبعة.. وحور عين

جاء تشرين.. يا حبيبة عمري..

أحسن الوقت للهوى تشرين..

❖ ❖ ❖

رضي الله والرسول عن الشامِ..

فنصر آت.. وفتح مبينُ..

هُزم الروم بعد سبع عجاف..

وتعافى وجداننا المطعونُ..

وقتلنا العنقاء في «جبل الشيخ»..

وألقى أضراسه التنين..

نزار قباني ابن دمشق بامتياز، يقول:

ولدت في دمشق..

بين خصائص الفل..

والخبيزة الخضراء..

والنرجس..

والأضاليا..

ولم يزل في لغتي..

شيء من القرفة، والكمون والبهار..

ويتابع القول:

مسقط رأسي في دمشق الشام..

حيث البيوت امرأة عارية..

على بياض نهدها..

تراهق الأنهار..

معجزة أن يولد الإنسان في مدينة..

ترمي على أكتافه

في الصيف، آلافًا من الأقمار..

نزار قباني، لم يغادر دمشق يوم غادرها، بل لم يغادر يومًا طفولته التي عاشها فيها، هو لم يخرج من شرنقة نسجها حول نفسه في الشام، يقول في إحدى قصائده:

«دمشق.. دمشق

يا شعرًا..

على حدقات أعيننا كتبناه..

ويا طفلاً جميلاً..

من ضفائره صلبناه

جثونا عن ركبتيه..

وذُبنا ﱵ محبته..»

نزار قباني في شعره ونثره كان منحازاً لدمشق انحيازاً كلياً، لا بوصفها جسداً منفصلاً عن جسده، ولا بوصفها حمالة ذكرياته الطفولية وذكريات شبابه، بل بوصفها من مكونات هذا الجسد يقول: «إن جغرافية جسدي هي استمرار لجغرافية الشام، حتى إنني لا أعرف أين تبدأ تضاريس جسدي، ولا أين تنتهي تضاريس قاسيون».

ويقول في موضع آخر من كتاباته النثرية عن دمشق: «إنها تحصنه، تشعله، تضيئه، تكتبه، ترسمه باللون الوردي، تزرعه قمحاً وشعيراً، وحروفاً أبجدية، تغيّر تقاطيع وجهه، تحدّد طول قامته، تختار له لون عينيه، تؤكده، تجدّده، وتقبّله على فمه، فتغيّر ترتيب دمه».

دمشق بالنسبة له مدينة استثنائية، لا يقابلها مكان آخر في عالم الواقع، ومن هنا وجب عليه أن يجد لها لغة خاصة، لغة جديدة، لغة لا وجود لها في معاجم الشعراء، لغة من اختراع دمشق وأهلها وبساتينها وفسيفساء جامعها الأموي الكبير، يقول: «أنا محصول دمشقي مائة في المائة، وأبجديتي تحتشد فيها كل مآذن الشام، وحمائمها وياسمينها، ونعناعها، وخوخها، وعنبها، ووردها البلدي.. وبين كل فاصلة وفاصلة من قصائدي تضيء عينان دمشقيتان».

ويؤكد ذلك في كتابات كثيرة: «هي جزء من تاريخي، ومن جهاز عرس أمي».. مع دمشق لا يستطيع نزار قباني أن يكون محايدًا، «فكما لا حياد مع امرأة نحبّها، لا حياد مع مدينة أصبح ياسمينها جزءًا من دورتي الدموية، وأصبح عشقي لها فضيحة معطرة تتناقلها أجهزة الإعلام».

نزار قباني لم يخلّد مثلما خلّد دمشق في شعره، فقد ذكرها في قصائد كثيرة من شعره، وكانت عنواناً لعدة دواوين ومجموعات، وفيها كتب وأنجز دواوين: «قالت لي السمراء» و«أنت لي» و«حبيبتي» ومع دمشق ذهب إلى الحد الأقصى من الحب والعشق أو الحد الأقصى للشعر حتى يتفاهم مع دمشق حسب تعبيره، فكان ديك الجن الدمشقي، والأمير الدمشقي، والموال الدمشقي، والقصيدة الدمشقية، والياسمين الدمشقي، والسيف الدمشقي..

يقول نزار:

«ألاحظت

كم تشبهين المآذن

والجامع الأموي

ورقص السماح وخاتم أمي

ألاحظت كم أنت أنثى»

إنها العلاقة بين المرأة والمكان والأم، وهي علاقة امرأة جميلة بمدينة جميلة، ويضفي على جمال المدينة القداسة، متمثلة في المسجد الأموي والمآذن، وقمة جمال المرأة أن تبلغ جمال دمشق..

دمشق بالنسبة إلى نزار قباني امرأة ليست ككل النساء والمرأة الاستثنائية، لا يمكن أن تكون غير الأم.. دمشق إذن تساوي الأم، حيث يقترن الحديث عن دمشق دائماً

بالحديث عن الأم، واسترجاع تفاصيل بيته في مئذنة الشحم، هذا البيت الأكثر حضوراً من كل بيوت دمشق، فهو البطل الرئيسي في أعماله الشعرية يقول في إحدى قصائده:

«أريد أن أحبك

حتى أسترجع تفاصيل بيتنا الدمشقي

غرفة.. غرفة

بلاطة.. بلاطة

حمامة.. حمامة

وأتكلم مع خمسين صفيحة فل

كانت أمي تستعرضها كل صباح».

حتى النساء اللواتي تغنى بهن نزار هن مجرد عناصر طبيعية في دمشق، يقول «من مفكرة عاشق دمشقي»:

«فرشت فوق ثراك الطاهر الهدبا

فيا دمشق لماذا نبدأ العتبا

حبيبتي أنتِ.. فاستلقي كأغنية

على ذراعي، ولا تستوضحي السببا

أنت النساء جميعاً.. ما من امرأة

أحببت بعدك، إلا خلتها كذبا

فكل صفصافة حولتها امرأة

وكل مئذنة رصعتها ذهبا».

نزار رحل عن دمشق سنوات طويلة أمضاها في باريس ولندن وبيروت وغيرها من مدن العالم ولكنه لم يتركها قط في حلّه وترحاله وكتاباته الشعرية والنثرية يقول: «كل

أطفال العالم، يقطعون لهم حبل مشيمتهم عندما يولدون، إلا أنا.. فأنا حبل مشيمتي لم يزل مشدودًا إلى رحم دمشق منذ ٢١ آذار ١٩٢٣م.. إنها معجزة طبيّة، أن يبقى طفل من الأطفال يبحث عن ثدي أمّه سبعين عاماً».

لقد جمع لنا الدكتور صباح قباني (شقيق الشاعر) مجموعة كبيرة من النصوص الدمشقية التي كتبها نزار بعنوان «دمشق نزار قباني» وقد كتب نزار المقدمة الرائعة التي تتزاحم فيها عناصر الجمال والسحر والخيال والمحبة في جمالية دمشق وجمالية بيوتها التي تبدأ فيها سيمفونية الضوء والظل والرخام وشجرة النارنج والدالية الحامل، والياسمينة التي ولدت ألف قمر أبيض وأسراب السنونو، والليلكة التي تمشط شعرها البنفسجي، والشمشير، والخبيزة، والشاب الظريف والمنثور والريحان والأضاليا.. وألوف النباتات الدمشقية..

هذه الأجواء الدمشقية تكررت كثيراً في كتابات نزار عند حديثه عن مدن أخرى عاش فيها أو زارها يقول: «في أزقة قرطبة الضيقة، مددت يدي إلى جيبي أكثر من مرة لأخرج مفتاح بيتنا في دمشق.. كل هذه الدنيا المغيبة التي حضنت طفولتي في دمشق وجدتها هنا (يقصد قرطبة) حجرة شرقية كانت أمي تنصب فيها سريري».

لقد ظلت دمشق حاضرة في كتابات نزار قباني حتى الرمق الأخير من حياته الحافلة بالعطاء والتجدد، وقد كتب في وصيته وهو على فراش المرض في لندن: «إني أرغب أن ينقل جثماني بعد وفاتي، إلى دمشق، وأن أدفن فيها في مقبرة الأهل.. لأن دمشق هي الرحم الذي علمني الشعر، وعلمني الإبداع، وأهداني أبجدية الياسمين» وكان له ما أراد حيث ودعته دمشق وداع الأبطال، وكانت جنازته من أعظم الجنازات في تاريخها حيث احتشدت الجماهير لوداعه من حديقة الجاحظ إلى مقبرة العائلة في الباب الصغير.

نزار قباني كانت دمشق بالنسبة له متفردة في ثباتها الوجداني والوطني والثقافي والعاطفي والحضاري، فهي بدء التكوين والنشوء والارتقاء، وهي الأصل والمركز والمنطلق لجميع مسارات الحب والفكر والثقافة والحضارة والعروبة يقول:

«دمشق تعطي العروبة شكلها

وبأرضها تتشكّل الأحقاب».

لقد استقرت دمشق في تفاصيل قصائد وكلمات نزار النثرية، يقول: «أبجديتي الدمشقية ظلت متمسكة بأصابعي، وحنجرتي، وثيابي».. لقد تحكمت بدمشق بوجدان الشاعر وعقله وحلمه.. يقول:

«يا سادتي:

هل واحد من بينكم

أدمن سكنى الشام؟

رواه ماء الشام..

كواه عشق الشام

تأكدوا يا سادتي

لن تجدوا في كل أسواق الورود وردة كالشام».

وترتقي دمشق في شعر نزار إلى مرحلة تتجاوز معها شكل المكان، وفرادة الطيب، ورمزية الجمال وحرية الفكر، روعة الإنجاز الحضاري والفني يقول:

«الفل يبدأ من دمشق بياضه

وبعطرها تتطيب الأطياب

والماء يبدأ من دمشق، فحيثما

أسندت رأسك، جدول ينساب

والحب يبدأ من دمشق.. فأهلنا

عبدوا الجمال، وذوبوه.. وذابوا..

والخيل تبدأ من دمشق مسارها

وتشدّ للفتح الكبير ركاب

والدهر يبدأ من دمشق.. وعندها

تبقى اللغات، وتحفظ الأنساب».

❍ ❍ ❍

فاغنر، العبقري الذي فلْسف الموسيقى

عامنا الحالي، هو عام الموسيقار الألماني، المثير للجدل، ريتشارد فاغنر (١٨١٣-١٨٨٣)، حيث تصادف الذكرى المئوية الثانية لميلاده، وبهذه المناسبة صدرت في شتى أرجاء العالم مجموعة كبيرة من الكتب والدراسات التي تناولت سيرة حياته، والنقد والتحليل لأعماله، وشهدت كبرى قاعات العالم عروض أعماله الشهيرة مثل: «الهولندي الطائر» و«رينـزي» وأوبرا «تنهاوزن» و«وذهب الراين» وأوبرا «تريستان وإيزولده» وأنشودة «زيغفريد الريفيّة» ومجموعات مما كتب ولحن للجوقة الغنائية وأغنيات مختلفة، وبعض القطع الموسيقية للبيانو وغيرها..

يرى الألمان في شخصية هذا الفنان الثائر، الذي ولد في الثاني والعشرين من أيار عام ١٨١٣، في مدينة، «لايبزج»...عبقرياً فلْسَفَ الموسيقى، وجعلها قصة تروى لكل نفس تتعشّق بها، لما فيها من الخيال.. متحررة من القيود، وبطلاً من أبطال المسرح الغنائي، وقد خلق مجد الأوبرا الألمانية، وجعلها ذات عواطف متأججة ووجدانية وحافلة بالألم والدموع والسرور والمرارة والحب الشريف..

لم يكن «طفل معجزة»

تشير الدراسات والمؤلفات التي كتبت عن «فاغنر» أنه لم يكن يملك أي خصائص إلى أنه «طفل معجزة» واعترف هو بذلك لمنع أي مقارنة بينه وبين «موزارت» وأيضاً حتى يفهم الجميع بأن مستقبله الفني العظيم كوّنه هو بالذات بكفاحه ونضاله وقوة إرادته...

في مذكرات «فاغنر» إشارات واضحة إلى ميله الشديد إلى المسرح منذ صغره، يقول: «كان المسرح يمارس سلطة عظيمة على خيالي.. لم أدخل المسرح كطفل يشاهد ما يعرض وهو جالس على مقعد وثير في الشرفة التي تطل مباشرة على المسرح والممثلين، بل دخلت إليه كممثل.. أديت دور ملاك في المسرحية التي قدّمت بمناسبة عودة ملك الساكس من الأسر، والتي كتب موسيقاها مدير فرقة «كنيسة» كارل ماريا، فون ويبر».

لقد ولد حب المسرح لدى «فاغنر» منذ صغره، ولم يدر بخلده يوماً أنه سيصبح أيضاً مؤلفاً موسيقياً.. لقد أسرَّ «فاغنر» في إحدى رسائله التي كتبها إلى صديق قائلاً: «كنت أجد متعة كبيرة في الإشراف على المسرحيات التي كنت أقدمها في غرفتي، فكنت أجد تشجيعاً كبيراً من والدتي نظراً لحبها الشديد للمسرح».. المسرح كان يجذبه بسبب العالم السحري الذي يجعله يحلّ محلّ العالم الحقيقي، ولكنه كان ينبذه لأن الممثل ليس أكثر من صاحب مهنة.. لذلك لم يرغب في أن يصبح ممثلاً، ولا حتى رساماً، لأن دراسة فن الرسم لا تثير اهتمامه.. ساعده عمّه «أدولف فاغنر» في الدخول إلى جامعة «لايبزيج» ولكن «ريتشارد» ثار ضد القواعد الأكاديميّة، التي كانت سائدة خلال سنوات الكلّية، ومع ذلك حصل على ثقافة أدبيّة جعلته يفكّر بأنه سيصبح شاعراً، ثم كتب مسرحيات جمع فيها التأثيرات الأدبيّة لشكسبير، والأدباء الذين كشفوا في كتاباتهم عن روحهم الثورية..

بيتهوفن سيْطَر على أفكاره

لم يفكّر «فاغنر» بالموسيقى إلا عندما بلغ الخامسة والعشرين من عمره.. لقد أعجب بأعمال ويبر، موزارت، ثم بأعمال بيتهوفن التي كشفت له عن حقيقة شخصيّة.. حول هذا الموضوع يقول «فاغنر» بعد أن سمع في عام ١٨٢٨م، افتتاحية مسرحية

«إيغمونت» لبيتهوفن: «كان قلبي يدق بعنف ويقول لي: هاهو بيتهوفن أمامك..تأملت بحماس لا يمكن وصفه، هذا الرجل الذي سيسيطر على أفكاري وعلى مشاعري..»

لقد اختار الموسيقى، فتوجه نحوها، وبفضل عناد يفوق طاقة الإنسان، تمكّن من ترويض الموسيقى، وجعلها وسيلة للتعبير عن نبوغه، ومن المثير أن تكون «سيمفونيات» بيتهوفن وليس أعمال «ويبر» أو «موزارت» التي جعلته يلبّي دعوة الموسيقى، من خلال نسخ وإعادة نسخ «سيمفونيات بيتهوفن» وقام باستخدام هذه السيمفونيات كنموذج، ونقطة انطلاق، ومرآة ورمز.. وكان المنطلق والنبوغ والتمرّد، الذي وصفه «مارسيل شيندر» في كتابه عن «فاغنر» فقال: لم يثرْ أي فنان، مثل هذه الكراهية، وهذا الحب، مثلما فعل فاغنر في عقول الناس، لأنه من خلال رغبته في خلق نمط جديد للإحساس أسّس عقيدة فنيّة جديدة.. قدّم لنا نفسه إلينا كشاعر وموسيقي ومفكّر وفنّان، يمثّل أحسن تمثيل القرن التاسع عشر، الذي شاركه تعطشّه إلى الحرية، وحبّه للروحانية الرمزية، وميله إلى كل ما هو ضخم وعظيم وهائل..».

تأثير «بيتهوفن» على «فاغنر» كان طاغياً، جعله يستخدم السيمفونية في غايات مسرحيّة... وقد ذكر في مذكراته أنه تحت تأثير مقطوعة (المغناة الرعوية) لبيتهوفن، ألّف مغناة رعوية استمد موضوعها من قصيدة «طيش العاشقين» للشاعر الألماني «غوته»وكانت البداية لدمج السيمفونية في المسرحية، والموسيقى الصرفة في اللغة المسرحية، ولم يمنعه هذا الطموح، من وضع ألحان تقليديّة.. وفي ٢٣ شباط من عام ١٨٣١، سُجّل «فاغنر» في الجامعة ليدرس فن الموسيقى.. وخلال ستة أشهر تعلّم فن الإيقاع والطباق..(الكونتربوان) كان يريد أن يصل إلى المجد بأسرع وقت ممكن، وقد ساعده الحظ، حيث عرضت افتتاحياته للكونشرتو عام ١٨٣٢ على مسرح «بايروت» وعزفت له سيمفونية في عام ١٨٣٤، وعين مديراً للموسيقى في دار الأوبرا في مدينة

«ماغديبورغ»، وبدأ مسيرة ترحال مستمر، ينتقل من مدينة إلى أخرى، ومن بلد إلى آخر حسب طموحاته وأوهامه، حتى أصبح في أيلول من عام ١٨٣٧ قائداً لأوركسترا كنيسة «ريفا».

خذلته باريس

لم تحقق المدن الألمانية الصغيرة طموحات «فاغنر».. كان يتطلّع نحو باريس.. لقد تأقلم مع ما ترغبه هذه المدينة من مرونة في الألحان، فجعل من أوبرا «رينـزي» مسرحية غنائية حقيقية مع موضوع تاريخي، وعواطف عنيفة، ومشاهد بطوليّة، يعشق الجمهور الفرنسي سماعها ومشاهدتها.. سافر إلى فرنسا يحدوه الأمل بالنجاح، ولكن خيبات الأمل لاحقته، فسخط على باريس وعلى المجتمع الفرنسي، ولكنّه لم يفقد الأمل، وبدأ يؤلف ألحان أوبرا « السفينة الشبح» في صيف عام ١٨٤١، وعاد في خريف هذا العام إلى «دريسدن» لعرض أوبرا «رينزي» التي حققت نجاحاً ساحقاً، وتم تعيينه قائداً للأوركسترا في المسرح الكبير، وقدّم «السفينة والشبح» في كانون الثاني ١٨٤٣ وأوبرا «تان هوزر» في تشرين الأول ١٨٤٥، ولكنّها فشلت تماماً، ومع ذلك بدأت أعماله تقدّم في أنحاء ألمانيا بنجاح متزايد.. وفي عام ١٨٤٩ حارب «فاغنر» ضد الملك، الذي عاقبه بعزله من مناصبه، ومنع تقديم أعماله في ألمانيا ولجأ إلى سويسرا، وكان هذا بداية تحرره من وساوسه البورجوازية، ولم يعد يهتم بالبحث عن وظيفة قائد أوركسترا لجوقة كنيسة، ولا حتى وظيفة مدير مسرح، فقد اقتنع بأنه فنان خلّاق، ولا يليق به ممارسة هذه الأعمال السخيفة، بنظره، ووضع موسيقاه في خدمة ذاته.. لقد انفصل عن مجتمعه، ثم عن عصره، وازدادت عزلته يوماً بعد يوم.. احتقر تقاليد المجتمع وارتبط بعلاقات غرامية مع نساء ثريّات، أغدقن عليه الأموال.. سافر إلى البندقيّة، ثم أقام في باريس من جديد، وأثارت الحفلات الموسيقية الثلاث التي

قدّمها على المسرح الايطالي اهتمام النقّاد الموسيقيين، وعاد مجدداً إلى ألمانيا.. وفي عام ١٨٦٤ بدأت صداقة بين «فاغنر» والملك لويس الثاني الذي فتح له أبواب قصره، وأعطاه مفاتيح خزنته يغرف منها ما يشاء.. أعطاه الملك منزلاً وراتباً سنوياً محترماً في «ميونيخ» وحقق لفاغنر حلمه في إنشاء مسرح «بايروت» وكان واجب فاغنر تجاه الملك قصيداً سيمفونيّاً وأوبرا «بارسيفال» ونشيداً وطنيّاً، وعرف في هذه الفترة الأخيرة من حياته قمة المجد والشهرة والنجاح..

جنازته تليق بملك

توفي ريتشارد فاغنر في ١٣ شباط ١٨٨٣ في مدينة البندقية ودفن في مدينة «بايروت» الألمانية وأقيمت له جنازة جديرة بملك، مخلفاً إرثاً موسيقياً عظيماً يضم/١٢/ أوبرا ودراما موسيقية جميعها مهمة، وبعض القطع الموسيقية والغنائية المختلفة، وبعض المؤلفات الأدبية.. لقد عاش حياة شديدة الخصوبة غمرت البشرية بتراث موسيقي، أدبي، فلسفي متكامل، وبتجربة فريدة معجزة في مجال تجسيد «وحدة الفنون» ففي شخصيته النادرة تتبلور عناصر التعبير الموسيقي المسرحي التي أدت إليها الحركة الرومانتيكية بألمانيا، كما احتوت عبقريته التطور الموسيقي الذي خلّفه بيتهوفن، فضلاً عن الأساطير والفلسفة الجرمانية التي تطابقت مع فكره، وأحاسيسه، وعكست على موسيقاه عناصر القوة والعاطفة الحارة المتمردة، حول ذلك يقول الموسيقار يوسف السيسي: «دارت رسالته الموسيقيّة حول ارتباط الفنون وتكاملها.. في وحدة حقيقية متجسّدة.. وحدة فكر وحركة وتعبير».

وحول ذلك يقول فاغنر: «الكلمة ليست سوى وسيلة لنقل الأفكار والاتصال بالناس.. إلا أن تأثيرها لا يكمل إلا بموسيقية الصوت البشري.. وبالنظرة وبالإشارة.. حتى تكون لها إمكانية نقل المضمون الفكرّي والحسّي، وحتى تؤدي غرضها بتكامل وفاعلية وثراء».

ثقته بنفسه جعلته يقول أيضاً:«أنا اختلف عن باقي الرجال.. والحياة يجب أن تمنحني ما أريد».. لذلك كانت موسيقى فاغنر شيئاً جديداً في الوجود.. يقول:«بيتهوفن قال الكلمة الأخيرة في موسيقى الآلات، والخطوة التي يجب أن تليها.. هي الموسيقى التي تتكامل وتتوج بالشعر».

«الدراما الموسيقية» هي الهدف الذي عاش «فاغنر» ليحققه بفنّه المتكامل كشاعر وفيلسوف وموسيقي في نفس الوقت، يقول:«الكلمات وحدها لا تتمكن من التعبير عن أرقى أنواع الشعر، فالكلمات هي الجذور والموسيقى هي الزهور.. والزهور أجمل وأهم من الجذور».

جعل الصوت البشري آلة موسيقيّة

يقول المايسترو يوسف السيسي: «لقد وهب فاغنر حياته للموسيقى المسرحيّة.. في إطار ما سماه الدراما الموسيقية، بدلاً من تسمية الأوبرا التي شذّ عن قواعدها وتقاليدها التي كانت سائدة حتى أيامه، وقد تمكّن في أعماله الأخيرة من أن يخضع الموسيقي لأدق تفاصيل أفكاره المسرحية المنبثقة من النص والمضمون الدرامي، وجعل من الأغنية جزءاً لا يتجزأ عن النص الشعري والحركة المسرحية وموسيقى الآلات والأصوات، ولا يتجزأ عن سائر عناصر الدراما الأخرى، من كورال وباليه ومناظر ديكور وإضاءة، وجعل من الصوت البشري آلة موسيقية تتكامل مع آلات الأوركسترا».

لم يتردد «فاغنر» مثل جميع كبار أعلام الفن في الحصول على أي شيء أعتقد أنه يفيّده في تحقيق غاياته الفنيّة، فلقد نقل عن «برليوز» فنّه الأوركسترالي، بتألقه، وقدرته على تقديم ألوان وظلال مختلف، وما فيه من وفرة من التأثيرات الصوتية الجديدة الأخاذة، وتعلّم من «ليست» الهارمونية الرهيفة الجديدة التي أخذها «ليست»

بدوره عن «شوبان»، وهذا لايعني أن «فاغنر» كان مجرد مقلّد، فبرغم إلمام «برليوز» بالجوانب المتألقة في الأوركسترا الجديدة قبل «فاغنر» بأمد طويل، وبرغم سبق «ليست» لفاغنر بعشر سنوات في إحاطته الكاملة بالتآلف الكروماتي الجديد أي ما يعرف بالانتقال بين العلامات بأنصاف الأبعاد، فإن فاغنر أضاف إلى هذه المبتكرات، كما زادها خصوبة، فقد بدّلها وغيّرها بحيث أصبحت شيئاً ينسب إليه وحدهُ، كما أنه جعلها عناصر فعّالة في أسلوبه الذي فاق أسلوبي «برليوز» و«ليست».

لقد جمع «فاغنر» بين العبقّرية المسرحيّة، والعبقرية الموسيقية، والبيئة الغربيّة التي نشأ فيها، بما فيها من جوانب رومانتيكية وثورية، فظهرت لديه أعنف أغراض الانطلاق الرومانتيكي في الزمان والمكان.. لقد ولع بالجمع بين الفنون المختلفة، وهذا ما جعله يتميّز عن باقي المؤلفين الموسيقيين الألمان الرومانتيكيين، وبالنظر إلى عدم ترحيب الحاضر بفنّه.. لم يكن أمامه غير الأمل في المستقبل، وإقناع نفسه، وأكبر عدد ممكن من الناس، بأن ما كان يسعى لتقديمه لن تستطيع غير الأجيال القادمة الأكثر استنارة، إدراكه وتقديّره.. ولكي لا يفقد الثقة بنفسه، أو يشعر باليأس بالحياة والفن، اتجه إلى التأمل فيما هو آت، وقام بتدعيم معتقداته في مستقبل الفن الزاهر، اعتماداً على جميع ملكات ذهنه الجبار..

زواج موفق بين الرومانتيكية والكلاسيكية

تعود قيمة موسيقى فاغنر وفنّه بشكل عام إلى الزيجة الموفقّة بين المعتقدات الرومانتيكيّة والكلاسيكيّة، بمعنى أن فاغنر استخدم أسلوباً ووسائل رومانتيكية لتحقيق غايات كلاسيكية... لقد جعل قصصه الدرامية تعتمد على قصص من الأساطير الألمانية، وقد اقتدى بنموذج الرباعيات التي قدّمها «اسكيلوس» في العصر اليوناني، وتجلّت مظاهر معينة من روح «أوربيدس» في عمله الرائع «تريستان وايزولده»

و«بارسيفال» كما أنه لا يمكن إنكار وجود آثار «كوميديات» «أرستوفان» في أوبرا «أساطين الغناء في نورمبرج» ولعل هذا الجمع الأخّاذ، من أهم ما يميّز فن «فاغنر» ويكشف عن عبقريته التي مزجت جمال القديم المرمري الرصين، بدماء الخيال الرومانتيكي الحارة، وقد اختصت «الأوركسترا» في دراما فاغنر بدور الكورس. في التراجيديا القديمة، وكما كان الكورس في الدراما اليونانية يقوم بالتعليق على الأحداث، ويبدي استحسانه أو استنكاره لها.. كذلك الحال عند فاغنر، فعنده مهمة الأوركسترا هي التعقيب السريع على الدراما، وتفسير المعنى الباطني للأحداث عندما تخفق الكلمات لأي سبب عن تحقيق هذه المهمّة، ولكي تنهض الأوركسترا بدورها، استخدم فاغنر جميع السبل الوصفية والتصويرية والتفسيرية في الموسيقى الرومانتيكيّة، بما فيها من تصوير نغمي، وتآلف مثير متعدد الألوان، وبفضل هذه المميزات، أمكن إظهار أنغام تتوافق مع أحوال النفس المختلفة، فأصبحت تستهوي العين والأذن معاً، وهذه سمة من السمات التي تميّز بها فن فاغنر، حيث القدرة المنطقية المقنعة على الانتقال من مركب عاطفي إلى آخر، ومن لون أو إيقاع أو تصميم ميلودي إلى آخر، وفن التنقلات الفاغنري، مأخوذ بطريقة مباشرة عن فن بيتهوفن السيمفوني، بعد أن تمَّ إعداده ببراعة فائقة لكي يتوافق مع مطالب فن فاغنر الفريد ولغته الموسيقية..

لقد كان فاغنر يدرك جيداً، أن موسيقاه سيكون لها قيمة كاملة بعد مرور قرن من الزمن، وبعد مرور/ ١٣٠/ سنة على رحيله، أعتقد جازماً أن نبوءته قد تحققت إلى أبعد حدّ، فأعماله الرائعة حصلت على شهرة عالمية دائمة، وها هو الاحتفال يعّم العالم بالذكرى المئوية الثانية لميلاده، حيث شهدت كبرى قاعات العالم تقديم أعماله بلغات عدّة، وسوف تبلغ هذه الاحتفالات ذروتها خلال مهرجانات كثيرة تقام خلال فصل الصيف تقديراً لأعماله الخالدة التي لم تتكرر..

المصادر والمراجع

١- سلاسل سوفينير- فاغنر – دار الراتب الجامعية- بيروت ١٩٩٣م.

٢- روح الموسيقى، سمير الحاج شاهين- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ١٩٨٠م.

٣- الموسيقى والحضارة، تأليف: هوجو لايختنتريت- ترجمة: د.أحمد حمدي محمود – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٨م.

٤- دعوة إلى الموسيقى، المايسترو يوسف السيسي، سلسلة عالم المعرفة الكويتية (٤٦)-١٩٨١م.

٥- فن الموسيقى، فاضل جاسم الصغار، الدار العربية للموسوعات-بيروت-١٩٨٨.

٦- مجموعة الأسطوانات التي أصدرتها شركة فيليبس بمناسبة الذكرى المئوية لوفاة فاغنر عام ١٩٨٣م.

7- Ernest New Mann.The life of Richard Wagner.New York.1978.

❍ ❍ ❍

ملامح من الزغرودة
في التراث الشعبي السوري

هل يمكن تصور العرس العربي دون «زغرودة» النساء، فهي جزء أساس ومتمم ومكمل لأغاني الأفراح والمناسبات السعيدة، والزغرودة تعد من أساسيات الأغنية الشعبية، وقد واكبتها منذ وجدت وبخاصة في أغنيات بلاد الشام ومصر، فهي تفعل فعلها، وتترك أثرها في أذن السامع، وقلوب المحبين..

ما هي «الزغرودة» التي تفعل هذا الفعل؟! حول هذا السؤال تتمحور الدراسة المهمة التي أصدرتها وزارة الثقافة، حديثًا للباحث محمد خالد رمضان، الذي يبدأ من التعريف: الزغرودة، لغة تعود إلى الفعل الرباعي «زغرد» ومعناه رفع النساء صوتهن في الأفراح، وأصله زغرودة البعير، أي ترديده الصوت في حلقه، وهديره به، وجمع الزغرودة، زغاريد، والزغرودة لدى العامة هي الحنجرة، وتدعى (جوزة الحلق) وكل ذلك يعود لترديد الصوت في الحلق عبر تواتر وانسجام واضحين، وصوت الزغرودة أقوى من صوت الأغنية العادية، بما لا يقاس، وتتصل أصوات الزغاريد إلى أمكنة بعيدة عن مكان الفرح.

ويطلق على الزغرودة، في كثير من المناطق السورية اسم (الزلغوطة) وهي معروفة بهذا الاسم حصرًا، ولعلها نحتت من كلمتي (زلغ ولغط)، أو هي تحريفاً لكلمة «زغرودة» فكثيرًا ما تقلب الحروف في اللهجات العامية.

وتستطيع أي امرأة الزغردة، وهناك أيضًا مزغردات خاصات يعرفن بالاسم،

ويتمتعن بسمات خاصة، منها جمال الصوت وقوته وارتفاعه، ويتقن عملية الزغردة، ويثرن الفرح ويضفين عليه سحر الزغرودة وروعتها، أما ضعيفة الصوت والجسم فلا تستطيع القيام بذلك، وعادة ما تقوم بهذه العملية قريبات العريس أو صاحب الفرح.

أما عملية الزغردة بحد ذاتها فإنها معقدة وصعبة، وتبدأ بثلاث نساء حتى الست، يقفن بالقرب من العريس أو العروس أو المطهّر أو الإنسان الذي يقام الفرح من أجله، وتبدأ إحداهن بالزغردة فتضع يدها اليسرى فوق أنفها وفمها، أو الطرف الأيسر من رأسها وتغني الزغرودة، وعندما تأتي إلى نهايتها تشارك الأخريات بصوت رخيم وجميل، وفي النهاية تقول المجموعة كلها وبصوت واحد، كلمة واحدة معروفة عند الزغردة وهي كلمة (ليش)، وتبدأ الزغرودة بكلمة (إيها) وترمي إلى لفت انتباه السامع، وشده إلى الزغرودة، وشد بصره إلى المزغردات، وتقال هذه الكلمة بقوة ملحوظة، وبطريقة فردية أو جماعية أحيانًا، وفي أكثر الأحيان فردية، ويرى الأستاذ رمضان أن عملية الزغردة الجماعية النسائية، قد تعود إلى تقليد وثني قديم، إذ أن الغناء للآلهة يتم بصورة جماعية من نساء مختارات، ويدل على ذلك ما وجدناه في ترجمة الرُقم المسمارية المكتشفة في أوغاريت على الساحل السوري، التي يعود تاريخها إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد، وقد قمت بعقد مقارنة بينها وبين تراث المنطقة الذي ما زال حيًا في كثير من جوانبه في مجال رقص الدبكة السورية الشهيرة، التي في مراميها البعيدة مناشدة قوى الطبيعة للعطف على الإنسان ومساعدته، وطلب الغوث والرحمة أو سقوط المطر وحفظ المواسم والمراعي.. وتشير الزغرودة بهذا الشكل الجماعي إلى دورها في طلب الرحمة والعطف والمساعدة والعون.

أما عملية غناء كلمة (إيها) وهي كلمة سريانية أو آرامية الأصل، وتعني (تباركت) فتسمى (المهاهاة) وهي مصدر (هأّ) و(هأهأ) فعل رباعي يعني الدعاء والزجر ولفت النظر، وأصلها دعوة الإبل للعلف، وكل هذه المعاني قريبة من معنى (إيها) بمرماها

البعيد أو القريب، أما كلمة (ليش) والتي تكون في آخر الزغرودة، فهي محط النهاية لها ومستراحها، كما يقال، والهدف منها طلب النجدة أو طلب المساعدة ودوام المحبة..

من يبحث في التراث العربي السوري، عن تاريخ الزغرودة، يكتشف مجموعات كبيرة ومتنوعة ونادرة من الزغاريد التي تحمل في طياتها تاريخ الناس وبيئتهم وحياتهم الاجتماعية والاقتصادية، والسؤال الذي يطرح نفسه من ألف هذه الزغاريد؟! الجواب: مؤلفو الأغاني الشعبية التراثية إجمالاً مجهولون عادة، لذلك فالبحث عن مؤلفي الزغاريد الشعبية، بحث مضنٍ وشاق ولا يمكن الوصول إليه، وقد ألفت الزغاريد في أزمنة مختلفة، بعضها قديم لا يمكن تحديد زمن له، وبعضها يمكن أن يعرف القرن الذي قيلت فيه، وذلك من خلال الكلمات أو بعض الشخصيات التاريخية، والأمكنة الجغرافية، أو من بعض الدلالات الدينية..

ومن خلال الدراسات المستفيضة للزغاريد تبين أنها تغنّى في المناسبات التالية:

١- الأعراس: وتضم أكثر الزغاريد، وتتصف بصفات خاصة، تميزها من غيرها، إذ نجد فيها حماسة أكبر، وكلمات أرق وجمالية أعلى، وتقسم إلى عدة أقسام نذكر منها: زغاريد استقبال المدعوين، زغاريد للعروس حين الجلوة، زغاريد الدبيكة، زغاريد العروس وقت الدخلة- زغاريد العريس وقت الحلاقة، ونذكر منها، زغرودة تقال في وصف العروس:

فايتة من دار، طالعة من دار
بإيدها محمصة بحجة بتشحد نار
ولمّن شفتها قلت العفو يا ستار
كأن القمر بالسما شو نزّلو عالدار

٢- أفراح الطهور أو الختان: وقد واكب هذه العادات أفراح من نوع خاص، وتبدأ المزغردات منذ ختن الطفل وحتى الدبكة وصنع الطعام، بالزغردة والمهاهاة في جو

حماسي، وتتضمن معاني عديدة في الحث على السرعة بالنمو، والفخر بأهل المطهر، وتمني الحياة المديدة، والسعيدة للمختون، وتشترك في الزغرودة الفردية، أم المختون وأخته وقريباته في زغرودات فردية وأصوات قوية تصل إلى أبعد البيوت في البلدة، لتسمع القاصي والداني أن فلانًا يقيم حفلة ختان لولده، لتشارك البلدة كلها في سعادة أهله وفرحهم.. نذكر من هذه الزغاريد:

يا مطهر الزين خفف إيدك شوية

يا مشتل الريحان لا تقسى على بنيّي

كل شبر بندر ربيتو يا عينيّ

رشرِش ندى الورد حتى تخْلِص النيّة

٣- زغاريد خروج قريب من السجن: حيث يتنادى الأهل والأقارب والأصدقاء حين خروج سجينهم، للاحتفال به، وتزغرد المزغردات بشكل جماعي، ووالدته أو أخته أو زوجته بشكل فردي، ولهذا اليوم طقوسه وتقاليده وخصوصيته مثل:

حطّوك يا سبع جوّا قلعة الأحصان

لا تقول آخ يقولوها لسبع تعبان

وإن شاء الله يجيكن

الفرح من ربنا الرحمن

بتكافوا كل مين إلو جميل وإحسان

٤- زغاريد العودة من السفر: وتعبّر عن الشوق والحنين بعودة الغائب بسبب هجرة أو سفر طويل، مما يجعل الغائب يُملأ فرحًا ويعوّض ما فات، ومن أجمل ما قيل في هذه المناسبة:

أهلاً وسهلاً، ويلّلي كنت بالغيبة

يا قرنفل الحج ويا محظوظ بالجيبة

والـلـه يا روح إلـك قامـة وإلـك هيبـة

والحمـد للـه مـا طـولـت هـالغيبـة

٥- زغاريد الحج: للعودة من الحج طقوسها وأفراحها، وكانت تقام الولائم وتعقد الدبكات، وتغنى الأغاني، وكان للزغرودة مكانها المناسب، فحضورها قائم عند استقبال الحاج من مدخل حارته أو قريته حتى وصوله بيته، والمزغردات يزغردن بشكل جماعي وإفرادي، ومثال ذلك:

يا حـج يا حـج، حـج البيـت يلبقلك

ويلّلي مَسَكِتْ شباك النبي تنقّل على مهلك

يلّلي ملايكة السما قامت ونادتلك

لرش ورد الحبق واللـه على دربك

٦- زغاريد أخرى: في المناسبات الخاصة (زيارة رؤساء- ملوك- وجهاء- قادة)، ومن هذه الزغاريد الشهيرة ما قيل عند زيارة السلطان عبد الحميد العثماني لمنطقة الزبداني في ريف دمشق:

سـلطان عبـد الحميـد لفتك وَزريـة

وخـاتـمـك وقـيّـة

وحـيـاة راس عـبـد الحـمـيـد

تـتـوصـى بـالـرعـيّـة

في البحث عن دلالات الزغاريد، يرى الباحث الأستاذ محمد خالد رمضان أنها تقسم إلى خمسة أقسام:

١- **دلالات فنية لغوية:** الزغرودة أغنية، ولها لحنها، لذلك هي نغم له أوزانه وأبوابه، وله حركته الداخلية حسب أوتار الصوت وتموجاته، ولهذا اللحن علاقة ببحور الشعر القديمة، وعلاقة بالموسيقى المنتشرة في زمن الزغرودة، وهي تغنّى دون آلة

موسيقية خاصة بها بشكل (كورس) رداد.. ومن خلال الدراسة، تبين كم تحمل كلماتها من كلمات فصحى، أو قريبة من الفصحى، وأحيانًا تكون فصيحة جدًا:

يا نخلة بالدار نخل الدار حاميها

نخلة عليه ولا نخلة تعاليها

شروشا بكعب البحر منبتها

وغصونها عند رب السما حاميها

٢- الدلالات الدينية والأسطورية: لقد حملت الزغرودة، بعض أساطير العرب وخرافاتهم، وتأثرت بها في مناسبات الزواج والأعراس، مثل تبخير العروس لحرّاسها:

يا بسمة الآس إلا عا خديك لمحات

مرات متل الندى، ومتل القمر مرّات

يلبقلك يا عروس بخّور سبع مرات

وإلما يصلّي عالنبي يبليه بالعتَرَات

وعذرهم أن العروس جميله، ويخاف عليها أهلها من الحسد والشرور... كما أن العروس ستكون في حماية كاملة وحرز رصين، وهذه الزغرودة تتمنى أن يمد تحتها قماش مكي، عليه خاتم مدينة مكة المكرمة:

يا واقفة بالجلي يا لابسة الطربوش

أربع خواتم دهب بكفِك المنقوش

ويا ليت طبع مكة تحتك مفروش

ويا ريتني ورد جوري على

روس الخدود مفروش

٣- الدلالات النفسية والاجتماعية للزغرودة: فهي زاخرة بالمعاني والدلالات والعواطف، تفعل فعلها في نفس المستمع ويتأثر بها حسب مزاجه العاطفي وتكوينه الروحي، وهذا مثال في زغرودة تحمل معنى الشوق إلى المحبوب:

يـا كـومـة الـثـلـج وبـسـر الـنـبـي دوبـي

لينشف الـتـلـج بـركـي يمـر محبوبي

والـوجـه دورة قمر والشعر خرنوبي

سوسحتني يا قمر بالله التفت صوبي

كما تحمل الزغرودة السورية في طياتها تأثرًا بالزهور المتواجدة بكثرة وقد تبين أن البنفسج من أكثر الورود الواردة في الزغاريد:

قـال الـبـنـفـسـج أنـا سـلـطـان بـريّـة

عـرقـي صـغـيـر وريـحـة طـيـبـة فـيـي

أنـا قـتـيـل أربـعـة مـانـي قـتـيـل ميّـة

أنـا قـتـيـل الحَـلَـق تحـت الـعـبـيـديـة

وهذه زغرودة بنفسجية أخرى:

قال البنفسج أنا سلطان كل الزهر

عِرْقي صغير ونسماتي بتقهر قهر

لغيب عنكن سنة وبحضر عليكن سنة

يا ريحتي بقمَاقِمْكِن طول الدهر

٤- الدلالة التاريخية والجغرافية للزغرودة: تتأثر الزغرودة بالحوادث التاريخية وبالأمكنة العربية المتعددة:

قـالـت الـسـمـرا نحـنـا حـسـنـا فـيـنـا

نحن صحون الدهب تنحط عالمينا

نحنا الحجازيات وطعمتنا بتغنينا

ومأكول الأكابر ومشروب السلاطينا

٥- الدلالات الطبقية والاجتماعية: وأهمها الصراع بين الغني والفقير، وفي هذه الزغرودة أوضح وأتم معنى:

ويا عروسة ويا بنت الدلال والخير
ويلّلي طلع بجهازك ألف كمْ ودِيْل
ويلّلي طلع بجهازك ألف سريّة
ومية عبد يشدوا بركاب الخيل

وأما زغرودة الفقيرة فتقول:

زقزقت العصفورا
وفتّحت المنتورا
وفرحت الحزينة
وانجبرت المكسورا

أما التعارض بين البيض والسمر فحدّث ولا حرج:

يا أسمر السمر أهلك عيروني فيك
وكل ما عيروني زاد حبي فيك
أنت الحبق عالطبق وأنا الندى برعيك
وأنت القمر بالسما وأنا النجم بحميك

وهذه تتغنى باللون الأبيض:

ويا عروسة ويا بيضا ويا لضّة
ويا سمكة البحر تلعب بزرد فضة
وياما عطينا مال لَبوكي ولِيرضى
وأصلحوا بيناتنا ما عاشت البغضة

بقي أن نقول أن الزغرودة قد عاشت وما زالت في وجدان الشعب وفي تراثه وأغانيه وموروثه الشعبي، منذ قرون طويلة، وقد أحسنت وزارة الثقافة السورية عندما قامت بتدوينها وتسجيلها وحفظها في سجلات ومطبوعات، بهدف دراستها وتوصيلها إلى الأجيال العربية عساهم يستفيدون منها في تطوير التراث الشعبي ونشره في زمن الحفاظ على الهوية وهذه الزغرودة هي جزء لا يتجزأ من هوية ووجدان وملامح تراثية جميلة أصيلة نحن أحوج ما نكون إليها في عالم المتغيرات المتسارعة.

❍ ❍ ❍

سيمفونية القدر

أعتقد جازماً أن الموسيقار الألماني لودفينغ فان بيتهوفن (١٧٧٠-١٨٢٨م) هو الأكثر شهرة وجماهيرية وعظمة في العالم، فقد غمر فكر ووجدان البشر أكثر من أي عظيم آخر عاش في أي عصر من العصور.. فهو البطل المأساوي والزعيم الموسيقي والأب والمعلم، وهو الشاعر الفيلسوف المتأمل، والمناضل الذي لم يستسلم وهو العاشق المتعبّد، وهو الفنان المبدع الذي أعطى البشرية خلاصة فكره وحسّه ونضاله ومأساته، وكانت أعماله تراثاً إنسانياً رائداً لكل اتجاهات التطور الموسيقي من بعده.. لقد صارع القدر وأبدع أعظم نتاجاته، وكان كلما اشتد عليه الصمم، زاد إمكانية على سماع الأصوات الإلهية التي دوّنها في موسيقاه، ولذلك عندما وصل صممه إلى منتهاه، أبدع أعظم أعمال البشرية على الإطلاق.. إن صراعه مع القدر هذا مرّ بمراحل متعددة، حتى وصل إلى مرحلة السكينة والهدوء.. لا إذعاناً واستسلاماً، ولكن انتصاراً على قوى الضعف البشري والمرض والمهانة.. لقد وصل في انتصاره على القدر إلى حدّ كتابة نشيد السلام، الذي دعا فيه إلى قمة الوحدة والحب والإخاء بين البشر..

كانت الموسيقا بالنسبة إلى بيتهوفن تشكّل رابطة جدلية وثقى بين الدراما والصفاء، ووسيلة تعبيرية مثلى، بسيطة ومعقدّة عن طموحات الإنسان وآماله.. هذه هي عقيدته منذ شبابه، وإن تغيرّت فالتغيّر لم يشمل المضمون، إذ إن كل شيء أساسي في فنه موجود منذ أعماله الأولى، والمتغيّر الوحيد هو الإطار القالب الذي تحطّم شيئاً فشيئاً على دفعات متعاقبة، أما الصوت الموسيقي فقد أصبح مع الزمن فكراً حقيقياً متزناً، ووصل إلى أعماق لم يصلها غيره من قبل، إلى عالم حسي فريد نادر.. إنه

بيتهوفن العظيم الإنسان الشامل الذي طغى اسمه على كل القرن التاسع عشر، وتسنم عرش الموسيقا برضى الجميع، وانعقدت عليه الراية دون جدال، وأطلقوا عليه لقب «جبار الموسيقا» و«الرجل الفائق»..

كثيرون بحثوا عن سر هذا الرجل وسرّ تعلق الناس به، وأعتقد أن سرّه يكمن في جعل إنسانيته القطب الساطع، فعبّر عن مشاعره أمام جدول يترقرق، أو فلاحين يرقصون، أو رياح تعصف، فأخبرنا برأيه في القدر المجيد البطل، وضرّج بالشجو أبسط رسم إيقاعي، وأغنى كلاً من جُمله بعنصر عاطفي وأدخلها في تنازع، وبثّ فيها حرارة باطنة، وهذا ما جعل موسيقاه أليفة قريبة من الفهم..

❖ ❖ ❖

ديوان أعمال بيتهوفن أقل وفرة من ديوان معظم ملحني زمانه، على أنه يحوي تسع سيمفونيات، وخمس «كونشرتوهات» و«كونشرتو» واحداً للكمان و«أوبرا فيديلو» وموسيقا مسرح «إيغمونت» و«بروميتيه» والملك «إيتان» و«خرائب أثينا» وافتتاحيات «ليونور» الثلاث، وافتتاحيتي «كوريو لان» وقداسين منهما القداس الكبير الشهير بـ«القداس الاحتفالي» وتوشيحاً واحداً هو «المسيح في جبل الزيتون» وأعمالاً كثيرة من موسيقا الحجرة..

تحتل سيمفونيات بيتهوفن التسع المرتبة الأولى من حيث الشهرة والانتشار، مقارنة بمؤلفاته الأخرى، ويعود السبب إلى أن هذه السيمفونيات هي الأعمال الأكثر تسجيلاً في تاريخ الموسيقا الكلاسيكية حتى اليوم، إذ قلّما نجد قائد أوركسترا لم يسجلها كاملة، وأحياناً أكثر من مرة، أو بشكل جزئي، ومن لم يسجلها، فهو بالتأكيد قاد إحداها، أو أكثر في حفلة حيّة، أما فيما يخص السيمفونيات نفسها، فيمكن القول إن السيمفونية الخامسة تتقاسم المرتبة الأولى مع التاسعة من حيث الأهمية العالمية، قد يفضّل أحدنا السابعة أو الثالثة أو السادسة، لكن ما هو مؤكد أنه من المستحيل

ألا نجد من لا يستطيع التعرف إلى السيمفونية الخامسة.. التي مازالت بخير وتحتل المرتبة الأولى من حيث الأهمية العالمية بعد مئتي عام من تأليفها (١٨٠٨-٢٠٠٩). والتي يحتفل بها العالم بهذه المناسبة..

يقول أنطون شيندلر (صديق بيتهوفن) عن هذه السيمفونية: «لقد أراد منها المؤلف الصورة التالية:

- القدر يقرع الباب، لذلك عرفت بسمفونية القدر، ولو أنها لم تحمل رسمياً هذا الاسم».

وقد أنهى بيتهوفن كتابتها في عام ١٨٠٨م وكان قد بدأ العمل على تأليفها قبل أربع سنوات، أي مباشرة بعد السيمفونية الثالثة، وبها طوّر مدرسته المستقلة التي اعتمد فيها نظام (أربع حركات) وقدّم فيها جديداً من ناحية الإيقاع والنسيج الأوركسترالي والنفس المتحرر من قيود القواعد التي نتجت من مراعاة مزاج الملوك والأباطرة الذين كان يحتقرهم علناً..

يقول المايسترو يوسف السيسي عن السيمفونية الخامسة: «هي أول إفصاح عن عبقرية بيتهوفن الناضجة.. إنها الرجل الجديد أمام قدره منتصراً بقوة الخير وقوة الإله.. إنها ملحمة تصور رحلة الإنسان من العذاب والمعاناة إلى الحكمة والمعرفة، ومن الحكمة إلى الشجاعة والأمل.. ثم إلى الحياة الأبدية الخالدة». وكانت هذه السيمفونية في حركتها الأخيرة، حيث المارش العظيم، هي أول عمل سيمفوني في تاريخ الموسيقا تستعمل فيه آلات «الترومبون» وبالتالي تزيد فيه بالضرورة آلات الأوركسترا عدداً لتتوازن أصواتها مع الآلات النحاسية..

❖ ❖ ❖

لقد بنى بيتهوفن أعماله الموسيقية على الأوركسترا الكلاسيكية المتقدمة المتكاملة عدداً وفناً.. اتقاناً وإبداعاً في العزف الآلي على أساس مادة النغم.. رائداً من روّاد مدرسة فينا الكلاسيكية، لقد ازدهر فن السيمفونية في عهده، وانتعش «الكونشرتو» في زمانه بفضل التقنية والاختيار الجيد لتلك الألحان التي أبدعها بيتهوفن، الذي ركز في سيمفونياته الأخيرة على ضبط الإيقاع بمختلف أصنافه وأشكاله، بإضافة إيقاعات موسيقية عديدة تتصف بالنشاط والسرور الطافح بالإشراق الغني.. وإن هذا اللون لم يكن موجوداً في العصر الموسيقي الباروكي..

قدرة بيتهوفن وإبداعه المتطور دفعاه إلى توظيب وتنظيم أصناف الآلات الموسيقية، مما جعل زيادة نسبة مجاميع الوتريات كالآتي: «الكمان الأول٤، الكمان الثاني٢، وضاعف قسم الهوائيات بهدف إعطائها جودة النغم المفعم بالقوة والتعبير، وهذا ما جعل موسيقاه في تطور واضح من عمل إلى عمل وخاصة في السيمفونية الخامسة التي فتحت أمامة الآفاق واسعة للخروج من الشكل الكلاسيكي والتحرر من القيود التي كانت مفروضة قبله، لقد انطلق كفنان ناضج حلّق في سماء الخيال، مسترسلاً في أعماق الفكر، مطلقاً لنفسه عنان الخلق والإبداع، وبصورة إجمالية تتمثل سيمفونياته التسع بالالتزام التام بالناس (سياسياً واجتماعياً) وشكلاً ومضموناً، وخير مثال على ذلك نجده في السيمفونية الخامسة التي جاءت بعد جهود متواصلة، وتجارب عديدة، مما جعلها نموذجاً لارتباط الشكل أو الصيغة بالمادة والبناء الرصين والمنطق السليم في تسلسل حوادثها، وقد قال عنها الفيلسوف الألماني الكبير نيتشه: «إنها السيمفونية الوحيدة المعبّرة عن المشاعر الإنسانية الكاملة»، وقد تركت هذه السيمفونية آثارها الواضحة في أعماله اللاحقة واعتبرها بمثابة القدر حيث قال: «هكذا يطرق القدر بابي» وكتب مرة إلى صديق يقول: «صديقك بيتهوفن يقود الآن حياة تعسة، كلها صراع ضد الطبيعة، وضد ذلك القدر، الذي كثيراً ما تعرّض لعناني، لما ينزل بالمخلوقات من نكبات تأتي على أجمل زهرة فتودي بجمالها».

هذه الحال التي مرّ بها بيتهوفن، وعنفوان التحدي لقدر فقدان السمع، جعلته فنّاناً متمكناً من رسم الخواطر الشخصية المؤثرة بما حدث في نفسه من انعكاس الأحزان والآلام النفسية التي خاضها بنفسه، فهو فنان عظيم ذو قدرة فائقة، ومرهف الحس يشعر بهذه الأحاسيس والعواطف، ويلمس تياراً جديداً جرف الحياة في ذلك العصر الرومانسي.

لقد كانت ألحان بيتهوفن شديدة التركيز، مشحونة بطاقة كبيرة تتضمن كل ما ينبثق عنها، ولا تتكشف إلا عند تفاعل اللحن، فقد لخّص مطلع السيمفونية الخامسة بجملة موسيقية قصيرة جدّاً، مؤلفة من ثلاث علامات سريعة، تليها علامة طويلة (القدر يقرع الباب) ومن هذه العلامات (النقرات) الأربع المتتالية، بنى بيتهوفن الحركة الأولى من السيمفونية، ولخّص بها صراعه مع القدر، وقدّم للعالم سيمفونية من أشد الألحان تركيزاً وإعجازاً في التصميمات السيمفونية.

النجاح العظيم الذي حصدته السيمفونية الخامسة، دفع بيتهوفن إلى تأليف السيمفونية السادسة التي نلاحظ فيها وصفاً دقيقاً للحياة النمساوية- الريفية المطبوعة بطابع «الكونشرتو» ثم تبعها بالسيمفونية السابعة التي تحمل الكثير من الأفكار الفلسفية ومنها جاء وصفه لنفسه: «أنا باخوس أعصر الكرمة لأقدم لبني الإنسان من رحقيها سلسبيلاً عذباً، ليبعث النشوة والطرب في النفوس.. أنا من يعلم الناس، كيف يكون الجنون الدائم للعقل» ومثل غيرها، كسبت هذه السيمفونية شهرة عالمية فريدة، وكان فحواها مقدمة فرح بلا نهاية في أربع حركات موسيقية..

لقد وجدت السيمفونية في بيتهوفن بطلها الحقيقي، الذي رفعها إلى ذروة لم يعد من الممكن تجاوزها، وبلغ بها حّداً من الكمال لا يمكن تجاوزه، وكان قمة التتويج في السيمفونية التاسعة «الكورالية»، التي قال عنها فاغنر: «إننا ننظر إلى هذا العمل كعلامة تاريخية تحدد عهداً جديداً في هذا الفن العالمي، فمن خلاله عاش العالم ظاهرة نادرة

قلّما يجود التاريخ بمثلها، في أي زمان أو مكان»، وكانت بمثابة الحب والسلام المؤطرة بوشائج التعبير والسرور البشري، المبنية على الشموخ المتماسك بإعادات متتابعة جميلة بالتلوين الفني والإبداع المنسّق في العزف والتلحين، وبمضمون إنساني خالد، وبأحاسيس فياضة متدفقة إلى الثورة والسلام وخاصة في المقطع الأخير من الحركة الرابعة، حيث ينشد «الكورال» نشيد «دعوة إلى الفرح» من قصيدة للشاعر «شيلر».

تعبّر السيمفونية التاسعة عن عاطفة المسّرة، فحركتها الأولى تجسّد الصراع من أجل الفرح، الذي لم يأت بعد، بينما ترسم الحركة الثانية سراب النشوة، أما الحركة الثالثة فإنها ترجّع ذكرى السعادة، التي مضت وانتهت غير مخلّفة وراءها إلا الحسرة، وتصور الحركة الرابعة بلوغ الغبطة الحقيقية، وهذا النصر لا يتم فعلاً إلاّ في الأبدية..

السعادة التي انتظرها بيتهوفن بفارغ الصبر كرجل وكموسيقار طوال حياته، وجدها وعبّر عنها في ختام السيمفونية التاسعة، حيث تتلقى النفس الفرح، الذي هو هدف الحياة الأوحد، إنه نداء إنساني عميق المعنى.. إنه الفرح الأصيل الذي يترعرع في الأبدية وحدها، إذ إن كل ما عداه باطل، وهذا ما عبّر عنه الجزء المغنّى من السيمفونية، الملحنّ على كلمات «شيلر».. حكيم يقف في المحراب، ماداً يديه، مهيباً بصوته الجهير بصفوف البشر المتجمعين خلفه رفوفاً رفوفاً، أن يتخلّوا عن الأغاني القديمة، وأن يرتلوا الأهزوجة الوحيدة الجديرة بأن يترنم بها المرء ألا وهي «نشيد الفرح»، وبعد صيحة «البارتيون» وتجاوب حناجر الجوقة بكاملها معها كالصدى، يكون ذلك بمثابة إعلان عن القبول والتضامن والانطلاق على دروب مشرقة بالأماني نحو السعادة التي تنتظرهم في البعيد، منطلقين بلهفة لتحقيق الوعود البرّاقة التي تلوح في الأفق، يضحكون للدنيا والدنيا تضحك لهم..

❍ ❍ ❍

«سقراط» الموسيقى العربية

فقدت الأمة العربية، الموسيقار الكبير، منصور الرحباني، الذي أثرى حياتنا الفنية والموسيقية والمسرحية، مع شقيقه الراحل الكبير عاصي الرحباني بالكثير من الأعمال الخالدة في تاريخ الفن والموسيقى والمسرح الغنائي العربي، التي رسّخت لمسيرة عطاء متواصلة استمرت أكثر من ستين عاماً..

لحَّن وكتب منصور الرحباني للأرض والحب والإنسان، وكان في كل عمل أنجزه وقدّمه، شامخاً، مبدعاً، متجدداً وأكثر حيوية وإشراقاً ودهشة، يطوّع الكلمة الشعرية والجملة الموسيقية، لخدمة أهدافه وأفكاره الباحثة عن مجد الإنسان، والمليئة بالرؤى والاكتشافات والآفاق الواعدة، وأقانيم الفرح الثلاثة: (الإيمان والمحبة والرجاء)..

ولد منصور في عام ١٩٢٥، وعاش مع شقيقه عاصي طفولة بائسة قبل أن يشتهرا في عالم الفن، عن هذه المرحلة يقول منصور: «تشرّدنا في منازل البؤس كثيراً.. سكنّا بيوتاً ليست ببيوت، هذه هي طفولتنا..» ويصف ذلك الواقع المرير بعنفوان في ديوان «بحّار الشتي»:

رابي أنا بهالجرد

رابي بحَفَا في البرد

بجبال خلف جبال

ما بيقطعا الخيّال

وما في حدا بيقطع فيا

إلا نحن والصوت والموّال

وشي كم رفّ حجال».

بدأت الانطلاقة الفنية مع شقيقه عاصي من الإذاعة اللبنانية في عام ١٩٤٥، وعندما اقترن عاصي بالسيدة فيروز، شكّل الثلاثة معاً، تجربة غنائية جديدة في الموسيقى العربية، فتحت آفاقاً واسعة كان عمادها التراث العربي الإسلامي والبيزنطي والماروني والفلكلور العربي واللبناني، وتيارات الموسيقى الكلاسيكية العالمية، ونستطيع القول، من خلال مسيرة العمل الطويلة والمستمرة للأخوين «رحباني» أنهما شكّلا جديداً رائعاً لم يتكرر للأغنية العربية وصل بها إلى رحاب العالمية، وكانا أفضل من رسّخ وقدّم مسرحيات و«أوبرات» غنائية في الوطن العربي..

كان للأخوين (رحباني) خطّان موسيقيان واضحان، خط موسيقي عربي أصيل، كان مسؤولاً عنه عاصي انطلاقاً من إتقانه العزف على آلة «البزق»، وخط التوزيع الموسيقي المتأثر بالموسيقى الغربية الكلاسيكية، الذي كان منصور مضطلعاً به، وإن كانت عند عاصي نسبة لا بأس بها من التأثر بالموسيقى الغربية، على أن تأثر منصور بالموسيقى التراثية مهم جداً، وإذا جمعنا الاثنين، وفق ما يشير إليه الموسيقار سليم سحاب: «باتت نسبة التأثر بالموسيقى العربية التراثية والغربية على المستوى نفسه، وهذا ما يجعلهما توأمين موسيقيين لا غنى للواحد منهما عن الآخر».

❖ ❖ ❖

عرفت منصور الرحباني قبل أن ألتقيه بسنوات طويلة من متابعتي لكل ما أبدع مع شقيقه عاصي من أعمال غنائية وموسيقية ومسرحية رائعة، شكلّت الوعي والوجدان والذائقة للأجيال العربية من المحيط إلى الخليج العربي، وكانت محطات مهمة في

تاريخ الفن والموسيقى والغناء والمسرح العربي، وصارت على لسان كل إنسان عربي، محطات عشق وحب وأحلام وردية ورسالات سامية(•)..

ثم دارت الأيام، وتمت اللقاءات العديدة في منزله العتيق الجميل المليء بالحب والود، في «أنطلياس»، وفي مكتبي بدمشق، وأمسيات جميلة في بيروت واللاذقية، وبلودان، وفي ندوات أقمناها في «مهرجان المحبة» عن المسرح الرحباني والغناء والموسيقى، وكانت هناك حوارات «تليفونية» استمرت بشكل متواصل حتى الأيام الأخيرة قبل الرحيل المرير والقاسي على قلوبنا جميعاً..

لقد كان يحدثني في هذه اللقاءات الممتعة والحميمة عن مشاريعه وأفكاره وحبّه لسورية ولشعبها الأبي، ولزنوبيا والمتنبي وللخالد حافظ الأسد وللشام التي قدّم فيها أهم أعماله الموسيقية والمسرحية. وكان دائماً يسمعني شيئاً من شعره والكثير من طرائفه التي تدخل السرور والفرح إلى القلب، مع شيء من الحكمة والتأمل التي ازدادت عنده مع «آخر أيام سقراط» التي وجد من خلالها أنه:

.. حان وقت الصراخ،

وعذابات الإنسان اكتملت

لأن العدالة قلّت في الأرض،

والظالمين أمعنوا بالاعتداء على الحرية!!

وجب أن نستدعي سقراط ليموت من جديد

في ساحة كل مدينة!..

لأن شعب أثينا القديمة، هو كل شعب الأرض، هو أنا وأنتم، فالظلم واحد، والفقر واحد، والضرائب التي أرهقتهم ترهقنا ولأننا مثلهم نقاتل من أجل الخلاص».

كان منصور الرحباني يدرك جيداً في كل ما أبدع من شعر وكلمات أن الكلمة هي السلاح، لذلك وضع أعمق وأبسط الأفكار في مسرحياته الأخيرة: «آخر أيام سقراط» و«حكم الرعيان» و«ملوك الطوائف» و«زنوبيا» و«المتنبي» و«عودة طائر الفينيق» وكان دائم القول: «لا الحقيقة بتتخبّى، ولا الحرية بتتأخر.. وما بيوقف بوح الكلمة، لا خيل، ولا سيوف، ولا عسكر».

في «آخر أيام سقراط» مهّد منصور الرحباني لعمله الرائع: «إذا لم يوقّع الإنسان على كلامه بدمه، لا يثبت هذا الكلام.. الدم حبر الحقيقة»..

عندما يردد الشعب في الفصل الأول من المسرحية: ركعت أثينا.. ركعت أثينا.. ليش يا سقراط.. ليش، يأتي جواب سقراط: «ركعت أثينا لأن أثينا تنازلت عن عظمة أثينا.. ديمقراطيتها غرقت في الفوضى.. المطلوبين حاكمين، والشرفاء محكومين».

وفي «حكم الرعيان» قرع منصور الرحباني بقوة ناقوس الخطر، في المشهد الأخير من عمله، معلناً تشاؤمه وإحساسه بأن الخراب أصبح وشيكاً، لا بل مرئيّاً: «انتبهوا عالوطن.. انتبهوا.. الوطن عم يطير».. لقد بحث الجميع عن مصالحهم الشخصية على حساب مصلحة الوطن، وكانت النتيجة: «طار الوطن.. طار الكرسي، واللي على الكرسي.. ونحنا ملهيين».

❖ ❖ ❖

منصور الرحباني كان شاعراً كبيراً بامتياز، فمن يدقق في نصوص مسرحياته، وكلمات أغنياته، ودواوينه الجميلة: «أنا الغريب الآخر» و«القصور المائية» و«بحّار الشتي» و«أسافر وحدي ملكاً» وغيرها مما كتب وأبدع، يدرك جيداً أنه عاش عمره يبحث عن الكلمة الصادقة المعبرة عمّا يجول في خاطر وطنه وأمته العربية، من أحاسيس وآمال مشرعة على المستقبل الواعد:

«يا شعبي..

متّحد بالمجد أنا

متّحد بالموت أنا

بالذل بأوجاع الفقراء

ويداك صليبي

تنبسطان

من الجولان

إلى سيناء».

كلماته الرائعة، جعلت مآسينا وأحزاننا أخفّ وطأة، وأكثر اقتراباً من الجمال والحق والحقيقة، وأكثر بحثاً عن الغامض، ومساءلة عن الوجود، وحواراً مع الآخر، يقول منصور في قصيدة مسافات:

• الحرية أداة خطرة

قبل أن تسلّمها لإنسان

عليك أن تعلّمه كيف يستعملها.

• السعادة هي خوفك على لحظتها من الهروب

• الطرائد تأتي حين لا ينتظرها الصياد

• القلب الذي يحبّ كثيراً يتألم كثيراً.

• فرح الأخذ هو فرح العطاء.

• مالُك لا يصبح مالَك إلاّ متى أنفقته!

• **خير لي ألا أجد من يحبني، من ألا أجد من أحبّه.**

• **السعادة قلقة، أما الحزن فمطمئن!**

لقد سافر منصور الرحباني إلى العالم الآخر «وحده ملكاً»، حارب المرض، وواجهه دون استسلام، بعد أن أصبحت ينابيعه في الكل، وصار النهر والماء، ونادى العشاق «اتحدوا» وأيقظ طفل الأرض، وقصّ شريط النوم وهرب، ليعود ربيعاً يشرق في آذار، ويقوم برصد أرقام الكون، يتمدّد في كل الشطآن، ويسهر في كلّ الخلجان، ويتنزّه في طرقات مدننا، ويزور حدائقنا، ويدقّ على أبوابنا، يحمل الفرح الآتي الذي انتظرناه طويلاً..

«سافر وحده ملكاً» بعد أن فصل الأشياء عن ظلالها» بعد أن كان البحر يبدأ من «أنطلياس» وصارت في منصور تنتهي البحار.. لقد حمل معه بيوت الطفولة، والطرقات التي مشى عليها الأنبياء، وجمع في حقائبه عبير الورد وأمطار تشرين.. لقد نسج من خيوط يأسنا كفن الرحيل، وتركنا نسافر في عمق اللحظات المتسارعة نحلم بالأمل، وصورة الوطن الجميل الذي تحاول خفافيش الظلام تشويه معالمه وألوانه الزاهية المتألقة..

❖ ❖ ❖

ينتمي منصور الرحباني إلى سلالة شعراء الليل، صباحاته ندى، شعره رقيق ومتوتر، رقراق وأدق تعبيراً من المجهر، ينتهي الموسيقي في منصور حيث يبدأ الشاعر، يستمر حتى في خضم السخرية، في مطاوي الظنون، وأعماق البراري، إنه بضعة شعراء، واحد للعشق، واحد للأرض، واحد للدهشة، واحد للشك.. كان تارة طفلاً محنكاً، وطوراً خبيراً هاوياً، يرتعب ويراقب ويضبط ويتشيطن كالأطفال، ويختبئ كالأطفال، ويثب كالأطفال..

في شعره مجموعة مؤتلفه من الرهافة والتحدي، من العشق المجنّح والهزء اللاذع، من الهشاشة إلى مراودة البطولة، حسب تعبير الشاعر الكبير أنسي الحاج، الذي يرى في شعر منصور الرحباني، سواء المغنّى منه أو المكتوب للمطالعة، المطابقة بين البيت وروحه وبين الشعر والطبيعة، وكان يؤمن بالعبارة التي تقول: «إن الشاعر هو أقرب الكائنات إلى فجر الأشياء».

في رحيل منصور الرحباني الذي كان يتمتع بثقافة أدبية وموسيقية وتاريخية واجتماعية، قلّ نظيرها، كُتبت كلمات وسُطّرت مقالات ودراسات كثيرة، وسوف يُكتب عنه في القادم من الأيام والسنوات، في كل استماع جديد لأغنياته ومشاهدة لمسرحياته التي شهدتها مدارج بعلبك وأعمدتها، ومسرح دمشق الدولي، ودار الأسد للثقافة والفنون بدمشق، وقصر المؤتمرات وكازينو لبنان وقصر البيكاديللي وبيت الدين والأرز ومسارح العالم، وحسبه أنه كان يشكّل في أعماله عمق الانتماء إلى ذاتنا الإنسانية، وتجذّرنا في أرضنا الطيبة، ورسوخنا في هويتنا الحضارية العربية.. وكان أبداً بيننا، نغماً وعبقرية وطنية، استقرّت في الوجدان..

ويبقى التحدي أمام أولاد منصور: غدي ومروان وأسامة، الذين فقدوا سندهم ومرشدهم وأستاذهم، وترك غصّة كبرى في قلوب عشاق فنّه وأدبه في شتى أرجاء الوطن العربي، فمنصور الرحباني ليس رجلاً عادياً، إنه تاريخ في رجل واحد، وقد أعلن الجميع حبّهم وتقديرهم له، يرددون قصيدته التي شدت بهم العظيمة «فيروز»:

رجعت في المساء

كالقمر المسافر

حقولك السماء

حصانك البيادر

أنا نسيب وجهي

تركته يسافر

سافرت البحار

لم تأخذ السفينة

وأنت كالنهار

تشرق في المدينة

الريح تبكي.. تبكي

في الساحة الحزينة..».

منصور الرحباني غادرنا بعد أن بنى وطناً للحب والخير والحق والحرية والجمال.. غادرنا بعد أن أعطى واستمر يعطي حتى الرمق الأخير، وسيبقى في الذاكرة والوجدان «قصيدة حب» على مرّ الزمان.

○ ○ ○

البارودي والمعرّي والموسيقا

يعـد الأديب والشاعر والسياسي الظريف فخـري البارودي (١٨٨٦-١٩٦٦م) من أشهـر الشخصيات العربية السورية التي أثرت الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية فـي القرن العشريـن، ويكفي أن نقـول إنه شاعر الحسـ المرهـف والمشاعر الوطنية الجياشة الذي هتفت الأجيال العربية من المحيط الأطلسي إلى الخليج العربي، نشيده الهادر الذي أصبح نشيد الوحدة العربية:

بلاد العرب أوطاني   من الشام لبغدان

ومن نجد إلى يمنٍ   إلى مصر فتطوان

من يعود إلى تراث هذا المناضل الكبير، يجده ذلك الرجل الذي كرّس حياته وماله وجهده لخدمـة وطنه وأمته.. إنه تاريخ يتكلم.. ابن حي القنوات الشهير بدمشق، حيث كانـت البداية لحياة حافلة بالعطاء والحيويـة الدافقة والهوايات والمشاريع التي تركت آثارها شاهدة عليه حتى يومنا هذا.

لقد أخذت الموسيقا من حياة فخري البارودي الشيء الكثير، فكان أحد روادها في سوريـة والوطن العربي، فقد نظم الأزجال والأناشيـد الحماسيّة والوطنية ليغنيها أهل الطرب وتلاميـذ المدارس، حيث ملكت الموسيقا قلبه ومشاعـره وأحاسيسه، وأمضى جزءاً كبيراً من حياته يستمع ويقارن وينتقد ويدوّن ويقيم الحفلات والأمسيات الغنائية والموسيقية في داره الشهيرة..

لقـد ألّف البـارودي «موسوعة الموسيقا» التي جمع فيها معـارف عديدة وغنية عن الموسيقـا والموسيقييـن والطرب والمطربيـن في سورية والوطـن العربي، ويجمع من عاصـره وعايشـه على دوره الكبيـر في تقويم نشـاز التراث الغنائي العربـي، فقد كان يحفـظ الوزن والنغم بكل دقة، ويعرف جيـداً المقامات العراقية والبشارف الأندلسية، وكان لـه الدور الكبير في الحفاظ عليها وبعثها من جديد، وإحياء رقص السماح.. لقد كان موسيقيـاً فـي حياته ونثره وشعره، عن ذلـك يقول: «ما حيليتي أنـا ولع بالموسيقا وأيقن أن الطبيعة البشرية لا غنى لها عنها إلا إذا كانت شوهاء أو بتراء».

❖ ❖ ❖

بحث البارودي عن الموسيقا وأعلامها عبر التاريخ العربي، قاده إلى أبي العلاء المعري، وعلاقته بالموسيقا.. لقد استغربت عندما وقعت بين يدي مقالة كتبها البارودي عن «المعري والموسيقا» منذ أكثر من خمسين سنة، فأبو العلاء شاعر وفيلسوف حكيم وزاهد ولغوي ونحوي، أما أن يكون موسيقيًّا، فهذا شأن جديد.

لقد بحث فخري البـارودي في حياة هذا الإنسان العظيم وأثر الموسيقا في نفسه، فقـد كان المعري بصيراً انقطعت بينه وبين الدنيا الأسباب إلا بسبب من أذنه ولمسه، فـكان حري أن تراعي هذه الأذن المرهفة كل ما حولـه، والمعري لم ينقطع عن خوض مـا كان يخوض فيه جميع النـاس، إلا بعد أن شارف الأربعين مـن عمره، فهو إذن قبل ذلك قد استمع إلى الموسيقا ساعياً لسماعها أو غير ساع، سمعها في الأفراح، وسمعها فـي المآدب العامة، وسمعها من أفواه الحداة فـي القوافل التي كانت تحمله بين الشام وسمعها من صديق يدمّدم، أو جار يترّنم على الأقل، وقد أثبت المعري، تذوّقه للموسيقا، وتحليله لآثارها واطلاعه على ضروبها وألحانها في شتى أشعاره ومؤلفاته.

أمـا اطلاعـه على ضروب وألحـان موسيقا عصره فقـد أنبأنا به كتـاب «الفصول والغايات» بتفصيل لا نجـده عند مؤلفي ذلك العصر، حتى المغنيين منهم والملحنين،

ويؤكـد شعر ونثر المعري أنه لم يكتفِ بالعلم بطرق الألحان وضروبها، بل كان يتذوقها ويقـوم بتحليـل آثارها في نفوس السامعين، يقول فـي «اللزوميّات» ينعـي التكبّر على الإنسان:

مـا كـبره وثـقـيـل الـلـحـن يمنـعـه

مـن سـرعـة الـفـهـم تـرسـيـل وتمـديـد

فالمعـري لا يكتفي أن يعدد ضروب اللحن مـن ثقيل وخفيف الثقيل والرمل والهزج وغيرهـا، بل إنه يعرف طبائع هذه الضـروب معرفة من تخطت هذه الألحان سمعه إلى قلبـه وشعـوره، فهو قد وعي طبيعـة اللحن الثقيل وشعر أن من طبيعـة هذا اللحن أن لا يكون سريعاً إلى الفهم لطول الترسل والتمديد فيه.

ويـرى البارودي أن واحداً في المئة من المغنييـن- حتى الحذّاق منهم- لا يعرفون تأثيـر صفات الغناء –التي منها الاسترسـال والتمديد- ولا بأس من ذكر بعض صفات الغناء لنرى أن أبا العلاء، كان في هذا الفن من العلماء، فمنها: الاجتهاد، والاستهلال، والمناضلـة، والمخاتلـة، والتغريـد، والتفخيـم، والترخيـم، والمراسلـة، والمطاولـة، والترجيـع، والتفريـغ، والتقديـر والتوطئـة، والاتفـاق، وتقديـر الأنفاس، والإضعاف والتذلـل، والاتصـال والتحرّش، والابتـداع.. إلى غير ذلك مما لا يعرفـه إلا الراسخون فـي هذا الفن الجميل.. والمعـري لا يكتفي بذلك، بل إنه يطلعنـا على خبرته بعلاقات الألحـان بعضها ببعض، وبأنه خبير بقواعد الانتقال مـن لحن إلى لحن حتى يأتي على آخرهـا، ففي «رسالة الغفران» يقول على لسـان ابن القارح لإحدى قيان الجنة (اعملي قول أبي أمامة):

أمــن آل مـيـة رائــح أو مـغـتـد

عــجــلان ذا زاد وغــيـر مــزود

ثقيلاً أولَ (فتصنعه فتجيء به مطرباً، وفي أعضاء السامع متسرباً، ولو نحت صنم

مــن الأحجار، ثم سمع ذلك الصوت لرقص فيقول: (هلم خفيف الثقيل الأول) فتنبعث فيه بنغم، لو سمعه الغريض لأقر أن ما ترنم به مريض فإذا أجادته قال (عليك بالثقيل الثاني) فتأتي به فإذا رأى ذلك قال (سبحان اللّه كلما كشفت القدرة بدت لها عجائب، فصيري إلى خفيف الثقيل الثاني فإنك لمجيدة محسنة، ثم يقترح عليها الرمل وخفيفه وأخاه الهزج، فإذا تيقن لها حذاقة وعرف منها بالعود لباقة، هلل وكبّر وأطال حمد ربه واعتبــر.. فمن هذا الخبر يظهر لنا أن المعري كان عارفاً بأصول الخروج من لحن إلى لحــن، إذ إن بيــن الأنغام توافقاً وتنافــراً، وليست كل نغمة توافــق السير مع غيرها من النغمات، بل إن هناك نغمات لا تأتلف مع غيرها البتة.

❖ ❖ ❖

نرى بعض الجهلاء لعلم الموسيقا في أيامنا، يقترحون على مغنٍ أغنية من مقام (السيكاه)، بينما يكون المغني آخذاً بإنشاد أغنية من (الحجازكار) مثلاً، ففي مثل هذا الحال لا يعلم إلا اللّه تعالى مقدار ما يصيب المغني من التأثر التنافري الواقع بين النغمتين، وهذا مالم يغفل عنه المعري، كما تبين لنا سابقاً، وقد جاء في رسائل «إخوان الصفا» أن الخروج من لحن إلى لحن، والانتقال منه ليس له طريق إلا على أحد الوجهين، إما أن ينقطع ويسكت ويصلح الدساتين والأوتار بالحذق والإرخاء، ويبدأ ويستأنف لحناً آخر، أو يترك الأمر لحاله، ويخرج من ذلك اللحن إلى لحن قريب منه، مماثل له، وهو أن ينتقل من الثقيل إلى خفيفه، أو من الخفيف إلى ثقيله، أو إلى ما قارب منه..

يــرى المعــري في الموسيقا لذة منزّهــة، لا تخلب اللب، كما تفعــل الخمر، ولا تثلم الشرف أو تنغص العيش، كما يحتمل أن تفعل النساء، وإنما هي لذة منزهة –كما قال– تسمــو بالــروح ولا تهيّج الجســد، إلا إذا استعانت بمعانــي الشعر أو بحــرارة الخمر أو بقــرب الكواعب الغــر.. فالمعري بيــن نارين، النار الأولــى هي أنه يؤثــر الموسيقا، لو

كان يمكـن أن تكون اللذة المنزهة الوحيدة التي يلجأ إليها الناس، وهو يشير دائماً إلى إعجابه بها:

وهـــواك عـنـدي كـالـغـنـاء فـإنـه
حـسـن لــدي ثـقـيـلـه وخـفـيـفـه

ويسترسل مع شعوره وخياله في عالم الألحان فيقول:

وغـنـت لـنـا في دار سـابـور قـيـنـة
مـن الـورق مـطـراب الأصـائـل مـهـدال

والنـار الثانية التي اكتـوى بها المعري برضاه، وأراد أن يكـوي بها جميع العالمين، وهي التسلح بكل قوى الإرادة لخنق الغرائز، وكبت المشاعر، واجتناب اللذائذ، والابتعاد عن كل ما يغري بالاستسلام لمفاتن ومباهج الحياة.

فهو إذن على تذوقه وفهمه لرفعة شأن الموسيقا، مضطر إلى أن لا يجعلها تتكئ إلى غيرها من المتع واللذائذ الجسدية، ولا مغرياً يحرّك الغرائز ويذوّق الأماني والأحلام.

❖ ❖ ❖

نعود إلى «زعيم الشباب» فخري البارودي الذي كان من أوائل المقاومين للاحتلال الفرنسي لسورية، فشارك في معركة ميسلون (٢٤ تموز ١٩٢٠م)، وكان من كبار المشاركين في التحريض على الثورة السورية ودعمها، فاعتقل أكثر من مرة، وسجن في سجن قلعة دمشق، وقام بتأسيس فرقة القمصان الحديدية، عام ١٩٣٦م التي أريد لها أن تكون دعامة للجيش السوري المقبل، ومن مآثره التي لم تتكرر «مشروع الفرنك» الذي يقضي بأن يدفع كل مواطن سوري فرنكاً سورياً واحداً (خمسة قروش) كل شهر، يُنفق في سبيل الدعاية للقضية العربية ولسورية في الخارج..

بعد استقلال سورية عام ١٩٤٦م، وجّه البارودي عنايته إلى إحياء التراث الموسيقي العربي وجمعه وتدوينه، وقام بإتمام مشروعه الرائد في إنشاء معهد للموسيقا بدمشق، فاستأجر داراً تصلح لهذا الغرض، واتصل بمن يثق بهم ، وبمن يتقنون تدريسها (نظرياً وعملياً) وقام بتسليـم رئاسة القسم الغربي في المعهد إلى الموسيقي البارون الروسي «بيلنـغ» واتصـل بالشيخ علي الدرويشـ في حلب، ليسنـد إليه رئاسـة القسم الشرقي (العربـي) ، وقد تخرّج من هذا المعهد كبـار الموسيقيين والملحنين والعازفين، الذين ساهموا مساهمة فعّالة في نهضة الموسيقا في سورية والوطن العربي..

فخـري البارودي، كان في حياته وأدبه وظُرفه ونضالـه وفنه عربياً سوريّاً بامتياز، وهو القائل:

أنـــــت ســـــورية بـــلادي

أنـــــت عــــنـــوان الـــكـــرامـــة

○ ○ ○

الموسيقى التركية - العربية
(القواسم المشتركة)

الموسيقى العثمانية هي الشكل المتبلور للصوت، هي جمال عُلْوي، وهي بشكل عام موسيقى إيمانية استهدفت بقالبها العسكري الظفر بالجهاد الأصغر، وبقالبها الديني الظفر بالجهاد الأكبر، الذي هو المعركة الكبرى مع النفس، وسمتها الأساسية الترنّم بالحقيقة التي يدركها الحس وحده.

الموسيقى التركية وضعت على الفواصل الخمس البنتاتونيه في شمال وشرق آسيا، وعلى الفواصل السبع الهيباتونيه في جنوب وغرب آسيا، وتعتمد بوجه عام على ثمانيات صوتية (أوكتاف) تنزل خافتة من السريع إلى البطيء، وهي موسيقى يعزفها ويغنيها في الأصل (تاريخياً) شخص واحد (مثلما نرى في شخصية شاعر الربابة عند العرب) بأصول وأوزان إيقاعية أو بغير أصول، ولكن لا بد من مقام معين، وهي تركّز، مثلما هو الحال في الموسيقى العربية، على الصوت البشري، ولا تستخدم من الموسيقى إلا الإيقاع والنغم، وتنتقل من جيل إلى آخر عن طريق التعلّم والنقل المباشر، وليس عن طريق «النوتة» كما هو الحال في الموسيقى الغربية.

الأتراك في الماضي، كما هو الحال عند العرب، لم يهتموا كثيراً بالتدوين الكتابي لأعمالهم الموسيقية، وآثروا أن يودعوا أحاسيسهم وأساليبهم أمانة على آذان العازفين وأرواحهم وليس على الورق، وهم لم يكونوا يجهلون «النوتة» ولكنهم آثروا أن يحفظوا في ذاكرتهم وفي مشاعرهم، وهذا ما ساعد على تطوير الموسيقى التركية في الاتجاه

اللفظي أي (الشعر) أكثر من التركيز على الآلية، مثلما هو الحال في الموسيقى العربية، وعندما يُذكر الشعر لا يمكن أن نتصور الموسيقى الغنائية خارج نطاق العروض (الوزن العروضي والوزن الإيقاعي) وهذه سمة أساسية من سمات الموسيقى العثمانية والتركية بشكل عام.

السمة المميزة للموسيقى التركية بشكل عام إنها ليست للأداء الجماعي إلا في موسيقى الجيش والتكايا والترفيه، ولم تؤدَّ أبداً عن طريق الكورس، أما الوصلات (أو موسيقى الفاصل) التي كانت تعزف في السراي والأوساط الراقية من الموسيقى الكلاسيكية أو الشعبية فهي بعيدة كل البعد عن «الكورس» الموجود حالياً، سواء من ناحية الكادر أو من ناحية المحفوظات، فالكورس تطبيق ينافي السمة الأصلية للموسيقى التركية.

❖ ❖ ❖

لقد حصل الاحتكاك والتفاعل بأشكال مختلفة بين الموسيقى التركية والعربية، وقد استعان الأتراك بالحضارات المجاورة في التّسميات وفي تطوير الآلات الموسيقية والمقامات، وبالمقابل انتقلت مصطلحات فنية تركية إلى الموسيقى العربية وموسيقى الشعوب الإسلامية الأخرى، وتمّ تطوير قوالب موسيقية بمقامات وأصول أكثر تنوعاً وغنى، مما أثرى الموسيقى الشرقية بشكل عام وساهم في تطويرها وانتشارها في شتى أرجاء الوطن العربي، والدليل واضح في مئات البشارف والسماعيات التي وضعها الموسيقيون في استانبول بوجه خاص، واحتلت مكانة متميزة في التراث الموسيقي العربي.

لقد حافظت الموسيقى التركية على مكانتها وانتقلت من جيل إلى جيل عن طريق التلقين، المباشر، والتعليم في أماكن مختلفة أهمها: المهترخانة، والمولويخانة، والأندرون والمنتديات الخاصة بأرباب الطرب ودور التعليم الخاصة، وجميعها كانت

بمثابة معاهد تعليم وتدريب أساسية ساعدت على ترغيب المجتمع في الموسيقى، والتعرّف عليها ثم نشرها بين الناس عن طريق الألحان والحفلات، ويمكن الإشارة إلى أشهر المؤسسات الموسيقية:

- **المهترخانة:** وهي مدرسة الموسيقى العسكرية التي عرفت في عهد السلطان الفاتح بهذا الاسم، بينما عرفت في زمن الأتراك باسم (طوغ) وكانت تستخدم آلات النقر والنفخ، وكانت الموسيقى العسكرية من أصول الحرب التركية، وقد عُرف هذا النوع من الموسيقى منذ العهد السلجوقي باسم (طبلخانة)، وتتألف من ست آلات موسيقية، اثنتان منها نفخية، وأربع (نقرّية)، وكانت هذه الموسيقى تعزف أيضاً في الاحتفالات والألعاب الرياضية.

وفي مقابل هذه الموسيقى، كانت هناك موسيقى الحياة اليومية، وهي موسيقى(النوبة) التي تُعرف خلال أوقات الصلاة وفي المناسبات الرسمية المهمة وإلى جانب وظيفتها الدينية فإن لها أيضاً صفة حفل شعبي ذي طابع عسكري، يقوم بالعزف فيها فريق يصطف وقوفاً على شكل هلال، وقد ازدهر هذا النوع من الموسيقى (المهترخانة) منذ القرن السادس عشر الميلادي، حتى عام ١٨٢٨م عندما قام السلطان محمود الثاني بإغلاق (المهترخانة) وتم تشكيل مدرسة (باندو) للسراي بدلاً عنها، وهي نسخة من الباندوهات الغربية التي عرفت باسم (موزيقة همايون).

- **تكايا المولوية (مولويخانة):** وهي المنتديات الروحية، التي يمرّ فيها المتعلم بمراحل (بدنية وفكرية وروحية) تهدف إلى الانضاج والوصول بالمتعلم إلى مرتبة الإنسان الكامل، وقد انتشرت وتطورت هذه التكايا منذ القرن الثاني عشر الميلادي، وقد مهّدت لظهور طريقة في السماع والرقص في العديد من المناطق التركية والعربية، وكانت «قونية» أشهرها، وقد قام أتباع هذه الطريقة من الموسيقيين بإبداع مجموعة

من الأعمال الموسيقية في غاية الجمال والروعة، مما ساهم في ذيوعها وانتشارها في شتى أرجاء العالم الإسلامي.

- **مدرسة الأندرون:** التي تخرج منها الصفوة من الموسيقيين، وكانت داخل سراي الحكومة، وقد توقف العمل فيها عام ١٨٣٣ على يد السلطان محمود الثاني مع تشكيل (الاندرون الهمايوني).

لقد ارتبط تطور الموسيقى التركية ومسارها على مدى التاريخ بالحياة الموسيقية في الحواضر التي أقامتها الدول التركية المختلفة، فالمرحلة من الفارابي الكبير الذي عاش في القرن العاشر الميلادي حتى العطري الاستانبولي، أكبر الموسيقيين في القرن السابع عشر، ليس صدفة أن تتم في مدن كانت تقوم بوظيفة المركز الثقافي، وتنتقل من مدينة إلى أخرى مثل: فاراب- قشعر- غزنة- بلخ- هرات- روميّة- بغداد- حلب- قونية- بورصة- أدرنة- استانبول، ومن المفيد الإشارة إلى أن الأتراك حملوا موسيقاهم إلى البلدان التي فتحوها، ورأوا أن هذه الموسيقى أرهبت بمعظمها العسكرية (المهتر) سكان تلك البلاد، فلم يلبثوا أن مالوا إليها مع جاذبية التشريفات (موسيقى النوبة)، ولم يلبث الموسيقيون هناك بعد فترة أن مالوا إليها وتأثروا بها مع بعض التغييرات، تبعاً لطبيعة لغاتهم وأذواقهم القومية وهذا ما حدث في البلدان العربية وغيرها من الدول في آسيا وأوروبة، لدرجة أن الموسيقى العسكرية التركية أثرت على مؤلفي الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية.

❖ ❖ ❖

لقد لعبت الطبقات الراقية وتكايا المولوية في البلدان العربية منذ القرن الخامس عشر الميلادي، دوراً مهماً في التعرف على الموسيقى العثمانية التركية، واستمر التأثير التركي على الموسيقى العربية لفترة تقرب من خمسة قرون حتى أواخر القرن التاسع عشر، وظلت موسيقى العاصمة العثمانية مسموعة في حواضر العرب الكبرى لقرون

عديدة، واستمر هذا حتى بداية القرن العشرين، عندما شعر الأتراك أن موسيقاهم «بدائية» فسعوا للاتجاه نحو الموسيقى الغربية، على عكس ما فعل العرب في هذه الفترة، حيث تمسكوا بموسيقاهم التي تحمل كثيراً من التأثيرات التركية

وباختصار يمكن القول: من يدقق في الإرث الحضاري الموسيقي التركي، يجد أنها توأم الموسيقى العربية، وقد تطورتا نظرياً وعملياً من بيئات شرقية إسلامية على مرحلتين:

- **الأولى:** تتسم بالأصالة العربية والتركيز النظري والعملي حتى العصر الذهبي العباسي.

- **الثانية:** تتسم بالتفتح والتثاقف والتداخل مع مختلف العناصر المكونة للعالم الإسلامي، تمكنت بعدها بدعم من السلطة العثمانية، من التألق ثانية في مجالات الخلق والإبداع.

المرحلة الأولى، مراجعها قليلة، ويوجد من الوثائق ما ذكره (أبو الفرج الأصفهاني) في كتابه (الأغاني) من أن أبا يحيى عبد الله بن سريج المغني الذي طوت شهرته أرجاء الحجاز ليعتبر من أصول الغناء العربي في العهد الأموي، مع ابن محرز ومعبد ومالك، وقد ولد بمكة المكرمة في السنة الثانية عشرة للهجرة من أب تركي، ولابد أنه قد تأثر بكلامه وبألحانه وتقاليده التركية.

ويروي لنا الكتاب نفسه أن مسلم بن محرز بن المكي، سافر إلى فارس وتعلم الغناء بها، ثم صار إلى الشام وتعلم بها غناء الروم، ليحدث بعد ذلك مدرسته الخاصة التي أنتج بها غناء (الرمل) وطوّر بها الغناء العربي من الاعتماد على البيت الواحد من الشعر إلى البيتين، وتبعه المغنون بعده في أغلب الدول الإسلامية، ويعتبر إنتاج ابن محرز، أول تفاعل حقيقي بين الموسيقى العربية والتركية.

واشتهر في العصر العباسي زامر تركي يدعى (برسوم) كان على درجة من الفن، جعلت أكابر فناني عصره مثل (إسماعيل بن جامع) و(إبراهيم الموصلي) يتحاكمان لديه فيجيبهما بقوله: الموصلي بستان تجد فيه الحلو والحامض والطري والذي لم ينضج، فتأكل من هذا وذاك، وابن جامع زق عسل، إن فتحت فمه خرج عسل حلو تأكله.

أما الفترة الثانية، فقد كانت فترة تحول جذري تعانق فيها الشعبان العربي والتركي، تحت راية الدين الإسلامي، وامتزجت ثقافاتهما امتزاجاً كلياً، وظهر ذلك جلياً في نظم الأغاني والتأليف الموسيقي، وفي مستوى الترنيمات الموسيقية، فإخواننا الأتراك يستعملون الكلمة العربية (ياليل) وما تفرع عنها مثل (يالاللّي)، كما نستعمل في الغناء العربي حتى اليوم (جانم وأفندم) و(آمان) للاستعطاف، كما اشترك الشعبان مع الشعب الإيراني في توحيد أسماء درجات السلم الموسيقي أو أسماء المقامات الموسيقية أو المصطلحات الغنية.

ودخل الغناء التركي شتى أرجاء الوطن العربي عن طريق التهاليل المستعملة في المساجد، وقبيل صلاة العيدين، ومنهم من يترنم بها عند الإتيان بالإمام من بيته إلى الجامع، وحتى المآتم...

وكان للمعهد الموسيقي الرسمي باستانبول المعروف باسم (دار الألحان التركية) دوره الفعّال في خدمة الموسيقى التركية بشكل خاص والموسيقى الشرقية بشكل عام، حيث أنه كان قبلة الفنانين، وقد تخرج منه العديد، وأقيمت في رحابه أبحاث على غاية من الأهمية في شتى المجالات الموسيقية، ساهم بها خير إسهام في تطور ودراسة الموسيقى العربية، وكانت أكثر اتجاهات هذه الأبحاث تتبنى وجهة النظر العربية المتوارثة، ونلاحظ أن هذا التثاقف بين الموسيقى التركية والعربية مكّن من ازدهار وتطور الموسيقى على يد عبده الحمولي ومحمد عثمان، وتم تهذيب التواشيح والقدود وتبادل ترجمتها بين الشعبين، وبفضل التثاقف الإيجابي بين الموسيقى السورية

والتركية، فإن الموسيقى المصرية انطلقت في أواخر القرن التاسع عشر لتقدم بدورها أجلَّ الخدمات للتراث الموسيقي العربي.

❖ ❖ ❖

يبرز التأثير التركي في الموسيقى العربية في القوالب الآلية مثل: البشرف والسماعي واللونغا.. مما مكن تطوير التخت الشرقي الذي يشمل الموسيقى في شتى أرجاء الوطن العربي وما جاورها، وهذا التخت يتألف تقليدياً من الآلات التالية:

- عود كبير
- عود صغير، (مازال دوره أساسياً في إيران وتركيا).
- قانون صغير
- الناي (انتشر بفضل الطرق الصوفية وخاصة المولوية).
- البزق: آلة دخلت عن طريق الغجر الرحل، وتمتاز بنغماتها الوسط.
- الإيقاع: الدف- الدربكة- النقرات.

التخت الشرقي الذي يرافق الغناء ولاسيما ما يمكن تسميته بـ«الموشحات التركية» المأخوذة من الموشحات العربية، مازال على الصورة القديمة المعروفة عنه، ولم يسمح بدخول الآلات الغربية إليه، كما حافظوا على دور المجموعة كاملاً في الغناء باعتبار الموشح أغنية جماعية، وهذا بخلاف ما هو حاصل في الوطن العربي في وقتنا الراهن.

أما الإنتاج الغنائي فقد ظهرت منه التقاليد العربية الأندلسية في الغناء التركي التقليدي المعروف بكلمة (شرقي) وكان يقدم ضمن الفاصل، وارتبطت معزوفات تركية بالتراث العربي، وبالمقابل فإن مدينة استانبول، كانت مقصد الأدباء والعلماء، والفنانين من جميع أنحاء الوطن العربي، كفترة زمنية طويلة، فيقدمون فيها إنتاجهم، ويقتبسون روائع ما يسمعون بها، ومن ذلك نتج وأثمر ما نلاحظه من تشابه كبير بين

القطع والأغاني العربية والتركية، وكان من أبرز الزائرين من سورية الشيخ علي الدرويش، ومن مصر محمد عثمان وعبده الحمولي، وكان من ثمار هذه الزيارات موشحات وأدوار وبشارف عديدة أثرت الموسيقى العربية والتركية على حد سواء، نذكر من هذه الأعمال الشهيرة والتي مازالت تردد حتى اليوم موشح «اسقني الراح وافرح الأرواح» وموشح «زارني منيتي» و«ما كنت أدري» وغيرها من الأعمال التراثية الخالدة، التي تؤكد بما لا يقبل الشك عناصر عديدة مشتركة بين الموسيقى التركية والموسيقى العربية، مازالت موجودة وبقوة حتى اليوم، ومن يتجوّل في شوارع وأزقة مدينة استانبول وغيرها من المدن التركية، لابد وأن تلامس مسامعه أينما اتجه نغمات وألحان موسيقية شجيّة يجمعها معنا رباط أزلي متين، وعلاقات حضارية وثقافية وفنية قديمة، توجتّها الحضارة الإسلامية بكل أبعادها ومعانيها السامية النبيلة.

❍ ❍ ❍

أنشـــــودة الفـــــرح

في استفتاءٍ عالمي، واسع المدى والأطياف تمَّ انتخاب السيمفونيّة التاسعة لـ«لودفيغ فان بيتهوفن»(١٧٧٠-١٨٢٧م) أهم عمل موسيقي تمَّ إنجازه في تاريخ البشريّة، وهذا ليس غريباً على رجل عملاق، طغى اسمه على كل القرن التاسع عشر، وما زال له شأن وسلطان لاحدود لهما، ويشغل في تاريخ الموسيقا مقاماً فريداً، حيث تسنَّم العرش برضى شعوب العالم، على اختلاف مشاربهم واهتماماتهم وأذواقهم وثقافاتهم، إذ تولى الحكم المطلق -حقاً- بالاقتراع العام، وذلك حدث في الفن بالغ الاستثناء.

يقول «إميل فويللر»: ليس في عادة الخاصة والعامة، وأهل المهنة والهواة، والنبلاء والوصفاء، أن يُعجبوا بالإنسان نفسه وبالبيان نفسه.. فهم منقسمون ذاتياً، بتربيتهم وبيئتهم وأذواقهم الأصلية وجبلاتهم وحدود وعيهم.. لم يتوحّد الحماس حول رامبو وباخ وموزارت وشوبرت وفاغنر ودوبوسي وعباقرة خلاّقين أغنوا الموسيقا بإبداعات أخصب وأطرف وأحسم من إبداعات بيتهوفن، لكن على العكس انعقد دونما جهد علم اسم مؤلف «فيديليو».

ويتابع المؤرخ الفرنسي فويللر في كتابه «تاريخ الموسيقا الغربية» قوله: منذ سنوات بدأ بعض الموسيقيين، من النخبة، يستغربون هذه الظاهرة، الشاذة، ويقدّرون أن الأجيال القادمة ستعمد إلى تقويم أدقّ وأعدل لرفد موسيقا نابغة شوّه الأدب -عن غير قصد- سماته، وزيّف صورته..

ديوان أعمال «بيتهوفن» أقلّ وفرة من ديوان معظم ملحّني زمانه، على أنه يحوي تسع سيمفونيات وخمس كونشرتوهات للبيانو، وكونشرتو واحداً للكمنجة وأوبرا «فيديليو»، وموسيقا مسرح «إيغمونت» و«بروميتيه» و«الملك إيتان» و«خرائب أثينا» وافتتاحيات «ليونور» الثلاث، وافتتاحيتي «كوريولان» وقدّاسين، منهما القدّاس الاحتفالي الشهير، وتوشيحاً دينياً واحداً هو «المسيح في جبل الزيتون» وأعمالاً كثيرة من موسيقا الحجرة..

لقد كانت الموسيقا بالنسبة إلى بيتهوفن وسيلة تعبيريّة مثلى، بسيطة ومعقّدة عن طموحات الإنسان وآماله، وهذه العقيدة، لم تتغيّر منذ شبابه، وإن تغيّرت فالتغيير لم يشمل المضمون، إذ إن كل شيء أساسي في فنّه موجود منذ أعماله الأولى، والمتغيّر الوحيد هو «الإطار القالب» الذي سيتحطّم شيئاً فشيئاً على دفعات متعاقبة.

أما الصوت الموسيقي فسيصبح مع الزمن فكراً حقيقياً متزناً لدى بيتهوفن الذي وصل إلى أعماق لم يصلها غيره من قبل في عالم حسّي فريد رائع مازال متشرباً بشيء فريد من سحر أستاذيه موزارت وهايدن قطبي الكلاسيكية في الموسيقا، مع إلهام منبثق مباشرة من الأرض المتشرّبة كلّياً بالنسغ الشعبي الذي لا يمكن فصمه عن فكر بيتهوفن، كما لا يمكن تجريده عن قوّة التعبير الدراسيّة.. إنه بيتهوفن الطامح لتكريس فنّه للشعب، ليس بيتهوفن «السوبرمان» (الرجل الخارق) وإنّما الإنسان البسيط، اليومي، الإنسان الشامل، مع تناقضاته وحدوده، بحقائقه اليومية، وطموحاته الأزلية..

❖ ❖ ❖

كانت أعمال بيتهوفن حرّة، طليقة في ابتكاراتها، وكان لكل عمل من أعماله صيغته وبناؤه الخاصان به، وقد جعلته هذه الطريقة الفرديّة والشخصيّة في الابتكار قريباً من الحركة الإبداعية التي سادت معظم القرن التاسع عشر، كما جعلت منه شخصية فرديّة لأنه كان يستمد موضوعات عميقة لموسيقاه نابعة من أغوار تجاربه الذاتيّة، إذ كان لصممه الأثر الكبير في مؤلفاته، وهذا ما يفسّر الصرخات المتعددة في ألحانه

التي امتازت بالقوة والتحدي والانفعال، فأعطى تلك الألحان طابعاً مميزاً خاصاً به، وهكذا ابتدع بيتهوفن لنفسه أسلوباً مميزاً ساعد على انطلاقة قوية ذاتية لم يعرفها زملاؤه التقليديون، ففتح الباب على مصراعيه للتجديد والتحديث، وكان دافعه في كل ما أنجز وكتب من أعمال، الحرية وحب الإنسان.. مما انعكس بصورة واضحة وجليّة في سيمفونياته الرائعة المعبرّة، التي كانت شديدة التركيز، مشحونة بطاقات كبيرة لا تنكشف إلا عند تفاعل ألحانها، وأفضل مثال مانجده بقوة ووضوح في رائعته السيمفونية الخامسة التي كتبها عام ١٨٠٨م، والتي يبدأ مطلعها بجملة موسيقية قصيرة جدّاً مؤلفة من ثلاث علامات سريعة، تليها علامة طويلة (القدر يقرع الباب) ومن هذه العلامات (النقرات) الأربع المتتالية. بنى بيتهوفن الحركة الأولى من سيمفونيته، ولخّص بها صراعه مع القدر، وقدّم للعالم سيمفونية من أشدِّ الألحان تركيزاً وإعجازاً في التصميمات السيمفونية..

النجاح العظيم الذي حصدته السيمفونية الخامسة، دفع بيتهوفن إلى متابعة مسيرة أعماله العظيمة، فكانت «السيمفونية السادسة» التي أطلق عليها اسم «الريفيَّة» وجاءت تعبيراً عن حبّه وإعجابه وافتتانه بالطبيعة، فرسمها بالأصوات والنغمات، وتتألف من خمس حركات، تمثّل أجمل لوحة تصويرية للطبيعة في تاريخ الموسيقا العالمية، وتُعدّ أوَّل سيمفونية اشتملت قصة أو موضوعاً محدداً فيما يسمى بـ«البرنامج الموسيقي» الذي سار على هداه ونهجه، فيما بعد، مؤلفون موسيقيون كثيرون أمثال: فرانز ليست، وبرليوز، وشتراوس وغيرهم..

ثم جاءت السيمفونية السابعة، التي حملت الكثير من آرائه وأفكاره الفلسفية، ومنها جاء وصفه لنفسه: «أنا باخوس أعصر الكرمة لأقدم لبني الإنسان من رحيقها سلسبيلاً عذباً، ليبعث النشوة والطرب في النفوس.. أنا من يعلّم الناس، كيف يكون الجنون الدائم للعقل».

ومثل غيرها من أعمال بيتهوفن، كسبت السيمفونية السابعة شهرة عالمية فريدة، ومازالت حتى اليوم تتمتع بشهرة كبيرة في شتى أرجاء العالم.. ومن يتابع تطور الأعمال السيمفونية يجد أن هذا الفن الرائع، وجد ضالته في بيتهوفن الذي رفعه إلى الذروة، وبلغ به حدّ الكمال الذي لايمكن تجاوزه، وكانت قمة التتويج الخالدة في السيمفونية التاسعة، التي تعد بحق ظاهرة نادرة قلّما يجود التاريخ بمثلها في أي زمان ومكان، وكانت بمثابة الحبّ والسلام المؤطرة بوشائج التعبير والسرور البشري، المبنيّة على العنفوان والشموخ وبمضمون إنساني خالد، وبأحاسيس فياضة متدفقة عن الثورة والسلام، والسعادة التي انتظرها بيتهوفن بفارغ الصبر.

❖ ❖ ❖

لقد استغرق العمل في السيمفونية التاسعة سبع سنوات، وأجهد بيتهوفن عبقريته، وبذل المستحيل لجمع شتات أفكاره ليترجم موسيقاه في هذا العمل الموسيقي العظيم، وكانت الدهشة الكبرى، التي لم يتوقعها أحد، عندما قدم بيتهوفن سيمفونيته للمرة الأولى في عام ١٩٢٣م في فيينا، وكان الحضور من خيرة الذوّاقة والعارفين بالموسيقا السيمفونية، الذين دهشوا بجديد أدخله هذا الموسيقار الأهم في زمانه، عند نهاية الحركة الرابعة من تلك السيمفونية، التي كانت آخر سيمفونياته.. لقد كان الجديد نشيداً غنائياً بأصوات الكورس، لم يسبق له مثيل في ذلك النوع الموسيقي، إذ إن الفن السيمفوني كان مقتصراً على الآلات تتفاعل وتتناغم فيما بينها، ولكن هنا لم يتورّع بيتهوفن عن الكلام، وليس أي كلام بالطبع: كان ما لحّنه هنا، في نغم سيقول عنه الدارسون أنه كان من أبسط ما وضع في تاريخه، وكان من الواضح أن بيتهوفن إنَّما أراد أن يترك المكانة الأولى للنشيد نفسه، لأن النشيد كان من وضع الشاعر «فريدريك شيلر» شاعره المفضّل وكان عنوانه «نشيد إلى الفرح» وهو النشيد نفسه الذي اختارته أوروبة بعد أكثر من قرن ونصف ناطقاً باسم مستقبلها، وكيف تراها لا تفعل والنشيد يقول:

ياجذوة الفرح،

أيها القبس الإلهي الجميل،

يا بنت وادي الهناء..

إنا لنرد قدسك نتلظّى بنشوة حميّاك..

يا بنت ماء السماء.

المهم –كما يقول الناقد إبراهيم العريس– أن بيتهوفن في هذه الخطوة الجديدة في الموسيقا السيمفونية عبّر عن المكانة المحفوظة لشاعر ألمانيا الرومانسي الأكبر، وقد تمَّ افتتاحها رسميّاً في حفل ضخم في السابع من أيار عام ١٨٢٤م، وقاد العزف بنفسه، من دون أن يسمعه، حيث كان يتابع المقاطع والألحان الموسيقية في داخل نفسه، حتى اضطرت إحدى المغنيّات في ختام العرض أن تمسك بكتفه لتريه التشجيع وحماس المشاهدين في التصفيق.. وكانت لحظات لا تنسى في حياة هذا الموسيقار العملاق الذي حصد المجد والشهرة وتوّج حياته بهذا العمل الخارق الذي أنهك قواه الجسمانية، ولكنه توصل من خلاله إلى الكمال الفني، والعبقرية الفذّة كعلامة صحيّة لجمع الشمل المنادية باسم الانعتاق من العبودية برموز إنسانية صادقة.

تبدأ السيمفونية التاسعة بالحركة الأولى بآلات وترية بحماس ونشاط، وأحياناً بصورة منفردة من قبل الآلات.. يخفت كلّ شيء، ويتمدد صوت مرعب، كالذي يخيّم فوق قبو تعذيب، ونجد أن بيتهوفن الثائر على القيود والداعي إلى الانعتاق، يدعو الشعب المتألم إلى الثورة، في ألحان حماسية مليئة بالحياة المتفائلة، ونجد ذلك بصورة واضحة في التجاوب الحاد بين الهوائيات والأوركسترا والوتريات، وتلعب آلتا «الأوبوا» و«الفلوت» دور الشادي في السيمفونية، بروح معبّرة، وتتجمع هالات رقيقة في آلتي «البيكولا» و«الكلارنيت» مما يلطّف جو الأوركسترا، وتجعلها تتصف بالبهجة والسرور..

الحركة الثانية: تتقدمها الوتريات الجزعة، الخائفة، المذعورة، عبر عتمة تتراكم فيها الهواجس، ويشدها لهاث حاد، فتدوّي الطبول بقرعها الرنّان المتجاوب مع الآلات بسرعة متناهية، وتنطلق بعد هدوء الأوركسترا قرعات صاخبة /عددها أربع ضربات/ وقد استطاع بيتهوفن في هذه الحركة أن يتغلغل في أعماق النفس البشرية الثائرة، وتتضافر الجهود بحماس وخفّة بعد محاورات موسيقية، وفي نهاية الحركة يأتي المارش معبّراً عن الحرّية، وتسبح في أجواء الأوركسترا نغمات ذات سحر خلاّب، بعزف تتابعي سريع من قبل آلات «الفيولونسيل» وحوار الآلات الموسيقية (الهورن، الباسون، الأوبوا، الفلوت).

الحركة الثالثة: ألحان هذه الحركة بطيئة، ولكنها ساحرة وجميلة، وقد قال عنها الموسيقار الخالد «فريدريك شومان»: «إنها أجمل ما لُحّن من الألحان على الكرة الأرضية» تبدأ بالهوائيات (هورن، ترومبون، باسون، كلارنيت) جهورية صاخبة، وتنتهي قرارية يتفطّر بجرسها الدراماتيكي الفؤاد، وتعود الوتريات لتشدو أنغاماً سماوية فيها الكثير من التضرع والابتهال، داعية إلى الخلاص.. وتتبادل جميع الآلات الموسيقية في تقديم أروع النغمات البطيئة، وتبدو الوتريات للمستمع وكأنها في نشيد ينفث لُهاث الحياة، ونفثات من أعماق القلوب، وتكرار العزف الرائع يعطي المستمع: (أن هناك أرواحاً معذّبة.. قلقة طريدة تمضي حياتها الشقيّة) والأوركسترا تصرخ بألم من الجور، منتظرة ساعة الانطلاق والتحرر..

الحركة الرابعة: سريعة جدّاً، حيث تدوي الأوركسترا فجأة بعزف مقطع قوي جبار، فالطبول تزبد وترعد.. إن الحياة لا تطاق بلا كلمات.. كم يبدو المصير الإنساني واضحاً لدى تجاوب الهوائيات والوتريات، وكأنها تسرد للمستمع وقوع حادثة، معلنة الغضب والثورة، ويبدأ النشيد «الكورالي».. نشيد الفرح، وبعد تكرار نشيد الخصب والثورة نسمع صوت أحد المنشدين (الصوليست) ينشد المطلع الأول لقصيدة شيللر: «دعوة إلى الفرح الذي هو ينبوع خالد يا ابنة الآلهة إلتريوم».. وتحدث تجاوبات حماسية

مع مغني «الباريتون» والمنشدين، وبعد عزف الآلات الوترية المتقطع تدخل المنشدات في غناء شجي للمقطع الثوري العظيم، الذي يتدفق من قلوب متفائلة داعية إلى الإخاء والمحبة بين الناس.. وتشتد حركة الأوركسترا مستعرضة المعركة، التي تدور رحاها بين الناس الخيّرين والنفوس المريضة الحاقدة، وتتسلل إلينا أصوات (الهورنات) التي تعود بنا إلى الماضي المؤلم، ويعلو صوت مغني (الباريتون) لينشد كلمات الحرية والسلام، ويشترك (الكورال) معه بإنشاد المقاطع الأخرى من النشيد، حيث تمتزج أصوات (الألتو) و(السوبرانو) و(الميتزو سوبرانو) جميعاً تنشد بحماسة ابتهال ديني يستجدي الرحمة من الخالق.. وهكذا تتلاشى الأصوات عندما تستلهم العبرات والعزيمة من (الأوركسترا) ويدخل المنشدون حياة حرة كريمة، وتزيد الأوركسترا سرعتها بفرح وسرور من خلال حدوث تشكيلات من قبل «الكورال» (ثلاثية ورباعية)، وتعود الأوركسترا والكورال للعزف والغناء الجماعي بقوة داعية إلى السلام والمحبة..

بقي أن أشير في الختام إلى أن السيمفونية التاسعة، كانت ومازالت بالنسبة لي منذ مرحلة المراهقة وحتى اليوم عالماً كاملاً من المتعة الخالصة وكان أوَّل استماعي لها منذ أكثر من أربعة عقود من الزمن، تجربة فريدة، تميزت عن كل ماعداها، بأن سحرها لم يكن يقل بتكرار السماع، بل كانت تتكشف لي في هذا العمل العظيم أبعاد جديدة، كلما ازددت تعمقاً ومعرفة به..

○ ○ ○

إحياء الموسيقا السورية القديمة

فــي عام ١٩٨٨م أصــدرت الطبعة الأولى من كتابي «الموسيقــا، تاريخ وأثر» وكانت فرصــة للقول من خلال الدراســة والبحث والتدقيق أن أرض سوريــة العربية، قد ظهر علــى ساحلها الجميل في مدينة أوغاريت (رأس الشمرا) أقدم مدوّنة موسيقية عرفتها البشريــة، وبوساطتهــا يكــون عالــم الموسيقا قــد عاد إلــى الــوراء /١٤٠٠/ سنة قبل الميــلاد، ويكــون عالم الموسيقا الغربية قد عاد إلى ما يقــارب ألف سنة، ليجد جذوره في حضارات سومر وبابل وآشور وكنعان، معزوفة على قيثارة سومرية يعود تاريخها إلى /٢٥٠٠/ سنة قبل الميلاد..

إذن، مــع أوَّل نغمــة موسيقية جاءت من حضارتنــا الموسيقيّة، تفتــح باب السرور والدهشــة، ودخلت البشرية في عوالم السحر والإثارة والتشويق، ومع أول ترجيعة قوس سومــري أصبح النـاس في بلادنا مهيئين للانطــلاق نحو آفاق بعيدة لا أحلى ولا أجمل، وبفضــل آلاتنا الإيقاعية والهوائية والوتريــة، أصبح الصوت البشري أقدر على التعبير، وأصبح أداة لنقل العاطفة، وترجمة لغة القلب التي تفيض عذوبة ورقة وحناناً..

لقــد أثبــتُّ، بما لا يقبــل الشك، فــي دراستــي أن أغلــب الآلات الوتريــة والنفخيّة والإيقاعية التي عرفها العالم، وجدت وظهرت وانتشرت في حضارات بلاد الشام وبلاد مــا بين النهرين ووادي النيل، ومنهــا انتشرت في بلاد العالم القديــم.. وبداية معرفة الإنســان للموسيقا، كانت من الإيقاع، فالإيقاع ضرب من النغم، وأصل النغم، وهو تلك الأصــوات التي جاءت مع الطبيعــة عند بدء التكوين، فأصوات الرعــد والمطر، وتكسّر الأشجــار والأحجار، وهدير البحر، وصفير الريح، وخرير الماء، إلى غير ذلك ثم نواح

العندليب، وغنـاء الكروان، وهديل الحمام، وصياح الديك، وهي أصوات ناعمة، شجيّة أحيانـاً، محشرجـة، مضطربة أحياناً أخـرى.. كل هذه الأصوات سمعهـا الإنسان منذ نشأتـه الأولى، فوعاها وأدركها وحاول تقليدها، ثم آخى بين بعضها، وزاوج بين بعضها الآخـر، فتكونت لديه موهبة جديدة مسلّية، محزنة، مفرحة.. ثم اخترع الإنسان الآلات الموسيقيـة والأدوات الصوتيّة، ليريح جسَده من الرتابة، وعناء التقليد والتصويت، ثم مـزج بين صوته وصوت الآلة. فـكان نتيجة ذلك انسجام جديـد، وعمل طريف، استمر يتطور ويتقدم حتى تكونت الموسيقا..

وجـاءت العبادة وطقوس الأديان والمعابـد، وحاجة الإنسان إلى أن يخلق بينه وبين الجماعـة التـي يزاول معهـا طقوس الديـن والعقيدة، لتخلـق انسجاماً فـي الحركة أو الصـوت، أو كليهمـا معاً، لتقوي فكـرة التوافق الحركي والصوتي فـي العبادة وطقوس الأديـان، وبالتالـي لترسخ فيه حب الموسيقا، والتعلّق بهـا.. وظلّت الأديان والمعتقدات ردحـاً طويلاً من الزمن متخذة مـن الموسيقا والألحان وسيلة متممـة لرسالة المعابد والهيـاكل، وأداة للتعبّـد الجماعـي وبعـث النشـوة الروحيّة بيـن المتعبديـن.. وقامت الموسيقا بدورها الكبير في تحريك الوجدان، وتغذية المشاعر لإنسان عاش طويلاً في عصور العنف والقسوة، والقوة الغاشمة وصراع الطبيعة..

❖ ❖ ❖

من خلال البحث والدراسة والتقصّي، ثبت أن الموسيقا في حضارتنا القديمة كانت تشكّل جزءاً من الحياة، وعنصراً أساسياً في العبادة.. فكان الإنسان، كما تذكر الوثائق الأثرية، من رقم مسمارية، ولوحات فنية مصوّرة على جدران الكهوف والمعابد، إذا فرغ من عمله اليومي، يقوم بالاستمتاع بأنغام الموسيقا الهادئة الشجيّة، وكان في المعابد جوقات موسيقية، ومغنيات للآلهة، كما كان في القصور الملكية بعض

الفرق المؤلفة من العازفين والموسيقيين الذين يقومون بتقديم الوصلات والاحتفالات الخاصة، في المناسبات المختلفة..

تبيّن الآثار المكتشفة في بلاد الرافدين وبلاد الشام، أن ميلاد الموسيقا عاصر ميلاد الدين، فهي قديمة قدمه، شاركته في أداء طقوسه التي يمثّل فيها الغناء ركناً أساسياً منها، ومن هذه الوثائق ما يعود تاريخه إلى /٢٥٠٠/ سنة قبل الميلاد، وتخبرنا عن اختيار موسيقي يقود فرقة للإنشاد في معبد «ننجرسو» الكبير في مدينة «لاغاش»، وآخر يتولى تدريب فرقة الغناء والعزف من الرجال والنساء، وتسجّل تلك الوثائق أن بعض المدارس قد ألحقت بالمعابد لتدريس النصوص الغنائية الدينية، وقد عثر المنقّبون الأثريون على مجموعة من هذه النصوص الدينية، التي كانت تدرّس في معبد الإله بل (إله الشمس ورب العدالة والعرافة).. ومن خلال دراسة النصوص الكتابية والرسائل التي اكتشفت في موقع مملكة ماري (تل الحريري) الواقعة على الفرات الأوسط قرب بلدة البوكمال السورية، تبيّن أن الملكة (شيبتو) زوجة الملك (زمري-ليم) كانت تدير شؤون القصر الملكي، وتختار من الصبايا، من تراها جديرة بتعلّم العزف على الآلات الموسيقية، لأن الموسيقا في الألفين الثالث والثاني قبل الميلاد في بلادنا كانت من الضروريات الأساسية لاستكمال الثقافة العالية، وأنها لم تكن مقتصرة على الطقوس الدينية فقط، بل كانت ركناً مهماً في الحياة الاجتماعية والمناسبات والطقوس المختلفة، وكان في كثير من الأحيان يرافقها الشعر والرقص، وكان الشعر يكتب لهذه المناسبات ويتكون من مقطع واحد تصاحبه (ميلودي صغيرة)، محصورة في نطاق السلّم الموسيقي المعروف آنذاك، وهو السلّم الخماسي المكوّن من خمسة أنغام فقط، تلاه، في مرحلة متأخرة نسبياً، السلّم السباعي وهو السلّم الذي مازال متداولاً حتى الآن، وكانت «الميلودي» تصاغ في قوالب غنائية متعارف عليها، كما يصاغ الغناء الديني في قوالب خاصة (نشيد- بكائيات- صلاة- ضراعة..) وكثيراً ما اشتملت الأغنية على مقاطع عدة تصاغ لكل منها «ميلودي» خاصة، ويتخلّلها فاصل

موسيقـي وفي مدينة «نيبـور» الرافدية، كانت تنتظم ست ميلوديـات مختلفة تسهم في أدائهـا الطبلـة والكاسـات وآلة الكنّـارة، وكان قالب الدعاء في الصـلاة أكثر القوالب شيوعاً، ويغلب عليه طابع الابتهال والتوسل والتضرّع..

لقد قدّمت لنا مواقعنا الأثرية شواهد غنيّة ومتنوعة عن الآلات الموسيقية وأشكالها ومراحل تطورها وابتكارها وطرق عزفها، وهذه الشواهد بعضها من مقتنيات متاحفنا، وبعضهـا الآخر من مقتنيات متاحف عالميـة، ومن خلال التصنيف العلمي لهذه الآلات نـرى أنهـا قد لازمت الإنسان منـذ فجر حياته، حتى الوقت الحاضـر، وستبقى تلازمه حتـى الفناء، وقد ظـل الإنسان يطوّر ويبتكـر ويحسّن هـذه الآلات (الإيقاعية والوترية والنفخيّة) طبقاً للحاجـة، ومتطلبات العصر والبيئة، ولم يقتصر مجهود الإنسان على صنـع الآلات الموسيقيـة والعـزف عليها، بل تعدّى ذلـك إلى المجـال النظري، وصنع النظريات والدراسات عنها، وكان لأجدادنا في الألفين الثاني والأول قبل الميلاد الدور الأكبر في ابتكار وتطور العلوم والآلات الموسيقية على اختلاف أشكالها وأنواعها، وطرق العزف عليها، وأثبتت الدراسات أن الآلات الموسيقية التي عرفت في حضارتنا القديمة كانت الأساس للآلات الموسيقية الحالية، وأنها نتاج حضارة موسيقية سومرية- بابلية- كنعانية- آشورية- آرامية- فرعونية..

❖ ❖ ❖

لقد كتبت في السنوات الماضية، مقالات ودراسات عديدة، نشرتها بعض المجلات العربية المتخصصة، وكنت في كل مرّة أسلط الضوء على جانب مهم من موسيقانا القديمة، ومناسباتها وآلاتها وأنواعها وتطورها وريادتها وأجدني على صفحات «المعرفة» مدفوعاً للدعوة لإحياء مشروع وطني بامتياز، لإحياء الموسيقا السورية القديمة، على خطا ما فعلت مصر الشقيقة في السنوات الماضية. بإحياء الموسيقا الفرعونية القديمة، ويبدأ المشروع بالتعاون مع علماء متخصصين في الموسيقا والآثار

والتراث الشعبي لجمع كل ماله علاقة بالآلات الموسيقية القديمة وأنواعها وأشكالها وطرق صناعتها والعزف عليها، وأهمها آلات العود ذات الحجم الكبير والصغير، وآلات الكنّارة والهارب الصغيرة، وآلات الدف بأحجامها المختلفة، وآلات النفخ المنفردة والمزدوجة (المزمار المزدوج) والدف والطبل المتعدد الأشكال والأحجام والقيثارة والبوق والمضارب الخشبية والمعدنية والصنوج ذات الأقماع المفلطحة والقانون والسنطور، والآلات الوترية ذات القوس..

لقد كان السوري القديم يصنع آلاته الموسيقية ويقوم بتطويرها من نفس الخامات الموجودة –تقريباً– في الآلات الحديثة، كما في استخدام الأخشاب لصناعة الصندوق الرنّـان في آلات العـود والربابة والبزق والهارب.. وكانت الأوتـار تصنع –كما هو حال اليوم– من أمعاء الحيوانات..

يهدف مشروع إحياء الموسيقـا السورية القديمة إلى إعادة تصنيع الآلات السورية الموسيقية القديمة بالمواصفات والخامات والطرق والأنواع ذاتها، لإصدار نغمات ذات طابـع مشابـه للنغمات التي كانت تصدرها تلك الآلات منـذ آلاف السنين، حتى يمكننا تشكيـل فرقة موسيقية سورية على غرار الفـرق الموسيقية القديمة التي كانت موجودة فـي القصـر الملكي في مـاري (تل الحريـري) أو تلك التي كانت موجـودة في القصر الملكـي في إيبلا (تل مرديـخ) أو في أوغاريت (رأس الشمـرا) على الساحل السوري، أو فـي موقع زنجرلي (مملكة شمأل) في شمال سوريـة، ويكون من مهمات هذه الفرقة أو الفـرق تقديم المؤلفات الموسيقية للمؤلفين السوريين والعرب والأجانب، بما يعكس شخصيـة الموسيقـا السورية القديمـة وطابعها، وتقديم مؤلفـات غنائية، تعكس طابع الإنشـاد والتراتيـل الدينية، والأغاني الدنيوية في المناسبـات المختلفة، وإعادة إحياء المناسبـات والأعياد والطقوس القديمة التي كانت تقدم فيها فـي مختلف محافظات سوريـة، الغنيـة بتراثها وعاداتها وطقوسهـا الفولكلورية والطقسية مثـل: اليوم الطيب

فــي تدمر، وعيد الزهور والرابع في الساحل الســوري، وقطف الزيتون في إدلب، واسقِ العطاش في حلب، واستقبال الربيع في كثير من المناطق الريفية الساحلية والداخلية..

مشــروع إحيـاء الموسيقـا السوريــة القديمة، ومـا يرافقها من نشاطـات سياحية وإعلاميــة وثقافية ومهرجانــات سنوية، سيكون لهــا أهداف تسويقيــة، إذ يمكن لفرق هــذه الموسيقا أن تقوم بجولات فنية في دول العالــم، وترافق الأيام والأسابيع الثقافية والسياحية والترويجية التي تقوم بها سورية سنوياً في كثير من المناسبات والمؤتمرات والمهرجانــات العالميــة.. كمــا أنها تفتــح الأبواب لبيع نمــاذج مــن الآلات الموسيقية السوريــة القديمة التي تمت إعــادة تصنيعها للسائحين العرب والأجانــب، إضافة إلى نمــاذج عــن «أنشودة العبادة الأوغاريتيــة» التي تعد أقدم «نوطــة» موسيقية في العالم، ولوحــات الموزاييــك الموسيقية التي اكتشفت فــي قرية مرياميــن، وضاربة الدف في أوغاريت، واللوحة الفسيفسائية للشاعر الموسيقي «أورفه» الذي كانت معزوفاته تجذب الكائنــات إليهــا، والمحفوظة فــي متحف شهبــا، والتماثيل الفخارية العديــدة الرائعة لحالات موسيقية مختلفة وجدت في كثير من المواقع الأثرية السورية.

❍ ❍ ❍

أوغـــاريت
والبحث عن نشأة الموسيقا

في عام ١٩٨٨م، صدرت الطبعة الأولى من كتابي «الموسيقا تاريخ وأثر» عن دار الشيخ في دمشق، وقمت فيه برصد تطور الآلات الموسيقية القديمة من خلال مكتشفات الآثار في بلاد الرافدين وسورية، وقد وجدت أنَّ للموسيقا في حضارتنا القديمة، تاريخاً طويلاً يمتد إلى أكثر من خمسة آلاف سنة مضت، وهذه الموسيقا، كانت الأصل الذي تطورت منه موسيقا شعوب العالم، وأصبحت تشكل تراثاً إنسانياً أكثر منها تراثاً محلياً، صنعته عبقرية أجدادنا، وقامت بتطويره من عصر إلى عصر، ومن جيل إلى جيل، وكانت في كل جيل تبدع آلة جديدة، أو تدخل تحسينات على آلة قديمة، فيشيع ذلك، وتتلقفه الأنامل وتشدو بوساطته الحناجر..

المواضيع التي طرحتها في هذا الكتاب الذي أعيد طباعته، كانت، ومازالت مثيرة للجدل، لأنَّ موضوع الموسيقا وآلاتها، وكيف نشأت وتطورت وانتشرت في العالم، مازال مثار بحث ودراسة بين كثير من الباحثين والعلماء والمهتمين؛ لأنَّ قصة الموسيقا وآلاتها، على الرغم من الجهود الكبيرة التي بذلت، مازالت ضائعة بين ثنايا التاريخ القديم، ومخلّفات وآثار الإنسان القديم، وسبيلنا إلى معرفة ذلك يرتبط بالملاحظة والمقارنة والدراسة والتكهّن والاستنتاج، وتتبع مكتشفات مواقع الآثار.

السبب في صعوبة تفسير نشأة الموسيقا وآلاتها يعود إلى أن هذا الفن العريق، قد رافق الإنسان منذ بداياته الأولى، فهو قديم قدمه، وكان من مستلزمات حياته الفردية

والاجتماعية وفي أفراحه وأتراحه وأعياده ومآتمه، ولهوه وعبادته، وجدّه وعبثه، وفي جميع أطوار عمره، من المهد إلى اللحد.. آخر الأبحاث تقول إن الموسيقا، نشأت في منازل السحرة، ومن موسيقا السحر ولد الغناء، وفن الإيقاع الموسيقي، فقد كان الإنسان البدائي يعتقد أنَّ للموسيقا قوة سحرية قاهرة، وأنَّ تأثيرها فعّال وقاطع، فكان يلجأ إليها ويستعين بها للتأثير على تلك الأرواح الشريرة، والأفكار المخيفة للتغلّب عليها، لذلك كانت له أناشيد خاصة، لكل مناسبة تتعلق بظاهرة معيّنة، ويعتقد بأنها تأتي بالمعجزات لقهر تلك الأرواح التي تخيفه وتقلق أفكاره وحياته..

لم تكن الموسيقا في البدء فنّاً أو علماً، بل كانت أصواتاً غير مهذبة، بلا قانون ولا قاعدة، وقد ارتقت وتطوّرت معه في كل أدوار حياته ورقيه وتطوره، وكانت مقياساً لحياته الفكرية والدينية والاجتماعية، لذلك فالباحث عن أصل الموسيقا، كالباحث عن أوّل ضاحك أو باكٍ في البشر، ومع ذلك يرى العلماء أنَّ الموسيقا مرّت في تطورها المبكر بمرحلتين:

- الأولى: هي موسيقا العصور «الباليوليتية» التي استمرت فترات طويلة جداً من الزمن، ومعظم هذه الموسيقا كانت عبارة عن غناء وتنغيم لصوت الإنسان..

- الثانية: التي تطورت في العصر الحجري الحديث المتأخر، وما تلاها في عصور أكثر حداثة في تاريخ الشرق القديم، وقد ازداد فيها الميل إلى التعبير الموسيقي باستخدام الآلات الموسيقية، التي تتراوح بين الآلات الوترية البسيطة، وآلات القرع كالطبول والجلاجل وغيرها، وكانت معرفة الإنسان للموسيقا من الإيقاع، فالإيقاع ضرب من النغم، وأصل النغم. ومنه بداية تكوّن الموسيقا..

❖ ❖ ❖

لقد اخترع الإنسان الآلات الموسيقية ليريح جسده من الرتابة، وقام بالمشاركة بين

صوته وصوت الآلة، فتكوّن من ذلك انسجام جديد، وجاءت طقوس العبادة، والأديان لتقوّي فكرة التوافق الحركي والصوتي، ولتقوم بترسيخ حب الموسيقا والتعلّق بها، حيث أصبحت الموسيقا متممة لرسالة المعابد والهياكل، وأداة للتعبّد الجماعي، وبعث النشوة الروحية بين المتعبّدين، وقامت الموسيقا بدورها في تحريك الوجدان وتغذية المشاعر لإنسان عاش طويلاً في عصور العنف والقسوة والقوة الغاشمة، وصراع الطبيعة ومن خلال البحث والتقصّي والدراسة، ثبت أنّ الموسيقا في حضارتنا القديمة، كانت تشكّل جزءاً من الحياة، وعنصراً أساسياً في العبادة، فكان الإنسان، إذا فرغ من عمله اليومي يقوم بالاستمتاع بأنغام الموسيقا الهادئة الشجيّة، وكان في المعابد جوقات موسيقية، ومغنيات للآلهة، كما كان في القصور الملكيّة بعض الفرق المؤلفة من العازفين الذين يقومون بتقديم الوصلات والاحتفالات الخاصة في المناسبات المختلفة..

تبين الآثار المكتشفة في بلاد ما بين النهرين وبلاد الشام، أن ميلاد الموسيقا، بمعنى الكلمة، قد عاصر ميلاد الدين، فهي قديمة قدمه، شاركته في أداء طقوسه التي يمثّل الغناء ركناً أساسياً فيها، ومن هذه الآثار ما يعود تاريخه إلى أكثر من خمسة آلاف سنة خلت، ومنها ما أخبرتنا عن فرقة للإنشاد الموسيقي كانت موجودة في معبد «ننجرسو» الكبير في مدينة «لاغاش» الرافدية، حيث كان يقوم بتدريبها موسيقي على الغناء والعزف على الآلات الموسيقية، وكانت الفرقة مكوّنة من الرجال والنساء، وتسجل لنا الوثائق الأثرية أنَّ بعض المدارس الموسيقية قد ألحقت بالمعابد، وقد عثر المنقّبون على مجموعة من النصوص الدينية التي كانت تدرّس في معبد بل (إله الشمس ورب العدالة والعرافة)، ومن خلال قراءة الرُّقم المسمارية الكتابية التي وجدت في مملكة ماري السورية على الفرات الأوسط، قرب بلدة (البوكمال) تبيّن لنا أنّ الملكة «شيبتو» زوجة الملك «زيميري ليم» كانت تدير شؤون القصر الملكي، وتختار من الصبايا، من تراها جديرة بتعلّم العزف على الآلات الموسيقية في الألف الثاني قبل الميلاد، حيث كانت الموسيقا في ماري من الضروريّات الأساسية لاستكمال الثقافة العالية..

أمَّا عن الشعر الذي كان يرافق الغناء، فيرى الدكتور ثروت عكاشة في كتابه «الفن العراقي القديم»: «أن الشعر الغنائي القديم، كان يكتب من مقطع واحد، تصاحبه ميلودي صغيرة، محصورة في نطاق السلّم الموسيقي المعروف، آنذاك، وهو السلّم الخماسي المكوّن من خمس أنغام فقط في الأوكتاف، تلاه في مرحلة متأخرة نسبياً- السلّم السباعي.. وكانت الميلودية تصاغ في قوالب غنائية متعارف عليها، كما يصاغ الغناء الديني في قوالبه الخاصة: النشيد، والبكائيات، والصلاة، والضراعة، وكثيراً ما اشتملت الأغنية على مقاطع عدّة، تصاغ لكل منها ميلودية خاصة، ويتخللها فاصل موسيقي».

ويرى العالم «ميكابي» أن «مرثية» مدينة «نيبور» الرافدية كانت تصاغ في ست ميلوديات مختلفة تسهم في أدائها الطبلة والكاسات وآلة «الكنارة»، وكان قالب الدعاء في الصلاة أكثر القوالب شيوعاً، ويغلب عليه طابع الابتهال والتوسل.. ومن المؤكد أن التقاليد والعادات الموسيقية في حضارتنا القديمة، منذ الألف الثالث قبل الميلاد قد تطورت تطوراً كبيراً في العصور اللاحقة..

❖ ❖ ❖

من خلال تتبعي مسار تطور الموسيقا في حضاراتنا القديمة، وجدت أنّ الموسيقا في الحضارة السومرية في جنوب بلاد الرافدين كانت في البداية وسيلة من وسائل التقرّب من الآلهة، وكانت آلهة سومر متعجرفة، وسريعة الغضب، لأنها كانت تضجر من ضوضاء الناس ولا تحتمل ذلك، فكان السومريون يعزفون لها على آلات القيثارة (الكنارة) وغيرها، ويقومون بالغناء لتسكين غضبها، كما أن السومريين كانوا يعتقدون أن لآلهتهم طبيعة موسيقية.

ولعلّ الإلهة «إنانا» السومرية، وتقابلها «عشتار» عند البابليين كانت الناطقة باسم مجمع الآلهة في سومر، فهي تؤكد أن إله الحكمة «أنكي» أعطاها الآلة الموسيقية

المدوّية، وأعطاها فن الغناء، كما أنّها كانت تحتضن السلم الموسيقي من أوّله إلى آخره، من خلال قولها: «أنا الوتر الأوّل.. أنا الوتر الأخير» وعشتار هنا تتحدث أيضاً عن «الأوكتاف» الموسيقي في السلّم السباعي، الذي يكون فيه الوتر الثامن تكراراً للوتر الأوّل.

و«الأوكتاف» يعني شيئاً له علاقة بالعدد ثمانية، وبمسافة الأوكتاف الذي أكدته عشتار: «أنا الوتر الأوّل.. أنا الوتر الأخير» حيث إنَّ الوتر الأخير هو الثامن، وهو تكرار للوتر الأوَّل بدرجة أعلى أو أخفض، بحسب الاتجاه، لأن السلّم الموسيقي كان في الحضارات السومرية والبابلية والأوغاريتية، سباعياً، وهذا يلتقي مع عدد أيام الأسبوع، وما أثبتته القراءات العديدة لأنشودة العبادة الأوغاريتية التي اكتشفت في مدينة أوغاريت على الساحل السوري، ويعود تاريخها إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد، والتي أكدت النظرية الموسيقية فيما يتعلّق بطبيعة السلالم الموسيقية، والمسافات الصوتية، وأن أقدمها وجد في هذه المدينة العريقة، ودحضت الخطأ العالمي الشائع الذي يقول بأنها تنسب إلى «فيثاغورث» اليوناني سنة ٥٠٠ق.م، والمشكوك في هويته، حيث يعتقد أنه من أصل سوري، فضلاً عن أن كلّ ما ينسب إليه مقتبس من الشرق، حول هذا الموضوع يقول الباحث العراقي الأستاذ علي الشوك: «لقد حاول فنسنزو غاليلي (والد العالم غاليلو) الذي كان موسيقياً ضليعاً بفن الموسيقا، إعادة بعض التجارب التي تنسب إلى فيثاغورث، وتوصل إلى أنّها مشكوك في صحتها تماماً، لكن فيثاغورث بقي يُعتبر المنظّر الموسيقي الأوّل في التاريخ، وهذا افتئات على الحقيقة التاريخية».

في أسطورة الملك الأوغاريتي من القرن الرابع عشر قبل الميلاد، يطلب الملك من ابنته المساعدة في تقديم الأضحية قائلاً لها:

«خذي الدف بيدك..

والطنبور (العود) احضنيه

وقفي مكانك مع مغنيّات الملك

وقدّمي طلباتك على أنغام الموسيقا

فإنّ الرب سيصغي إليها..»

وفي أوغاريت وجدت آلات موسيقية، مثل صنجات مصنوعة من البرونز، وبوق عاجي، ودمية طينية لعازفة على الصنج يعود تاريخها إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد، مما يثبت أهمية الموسيقا في حياة أوغاريت الدينية والثقافية والاجتماعية، فقد كان العزف على الآلات الموسيقية معروفاً، وكان صنّاع الموسيقا، يعرفون المسافات الموسيقية، التي تعد من أهم أركان القواعد في الموسيقا، فهي أساس تركيب السلم الموسيقي، وأساس علم الانسجام الصوتي (الهارموني) وتقابل الأصوات (الكونتربوانيت) وأهل أوغاريت عرفوا السلّم السباعي الدياتوني، الذي هو أصل السلم الموسيقي المعمول به حتى يومنا هذا، في شتى أرجاء العالم.

❍ ❍ ❍

القبّاني
رائد المسرح الغنائي العربي

بمناسبة مرور (١٨٠) عاماً على ميلاد رائد المسرح الغنائي العربي: أحمد أبو خليل القباني (١٨٣٣-١٩٠٣م) و(١١٠) سنوات على رحيله أقامت وزارة الثقافة بتاريخ ٢٠١٣/٥/٧م في مكتبة الأسد الوطنية في دمشق، ندوة ثقافية، كان لي شرف إدارتها والمشاركة فيها مع الدكتور خليل موسى، والموسيقار الكبير سهيل عرفة، والناقد عدنان بكرو. كما أقامت الوزارة أمسية موسيقية، قدّم فيها الفنان سومر النجّار نخبة من أعمال الفنان الغنائيّة والموسيقيّة، وتستعد فرقة المسرح القومي لتقديم عرض مسرحي من أعمال هذا الفنان الشامل..

ونجدها فرصة مناسبة للتحدّث عن هذا العملاق السوري الذي ولد في دمشق لأسرة دمشقيّة عريقة، وقام بنقل الأغنية من التخت الشرقي لكي يضعها فوق المسرح التمثيلي، فأصبحت الأغنية العربية بذلك جزءاً أساسياً من العرض المسرحي، وقد استمد القباني مسرحياته التي تجاوز عددها /٣٠/ مسرحية، من التراث والتاريخ العربي الإسلامي، باستثناء مسرحية واحدة، ترجمت عن الفرنسيّة للكاتب «راسين»..

الطابع المميز لمسرح القباني هو «الإنشاد الفردي والجماعي» إضافة إلى الرقص الفردي والجماعي أيضاً، حيث كان هذا الفنان من أكبر أساتذة الموسيقى العربية علماً وتلحيناً وبراعة أداء، فضلاً عن ذلك كان أديباً وشاعراً كبيراً، وشيخاً متنوّراً،

والمسرح في عهده، أي في بداياته كان يشبه طائر العنقاء، الذي ما إن يحترق، حتى يولد من جديد، من قلب الرماد..

لقد عمل الرائد القباني على خلق تيارات مسرحية رائجة جماهيرياً، وممتعة بهدف الإضحاك أو الإبكاء والإقناع والتأثير.. وقد حارب القبّاني بذلك عقولاً متحجّرة، ترى في الفن كفراً وفسوقاً، وقد دفع ثمن ريادته، حيث وقف العثمانيون موقفاً مضاداً من حركة التنوير والإصلاح والانفتاح الثقافي، ليس على أسس دينيّة، بل على أسس سياسيّة استعماريّة، وقد ساعدهم في ذلك، دعاة النزعة المحافظة أمثال «سعيد الغبرا» الذين اعتبروا المسرح بدعة وضلالة، خاصة وأنَّ القبّاني استخدم عناصر نسائية في مسرحه، ومما جاء في عريضة «الغبرا» إلى السلطان عبد الحميد: «أدركنا يا أمير المؤمنين، فإنَّ الفسق والفجور قد تفشّيا في الشام، فهتكت الأعراض، وماتت الفضيلة، ووئد الشرف، واختلطت النساء بالرجال».

لقد أسس القبّاني، ما يمكن أن يطلق عليه «مسرح الفرجة» وكان المنطلق من دعم والي دمشق، مدحت باشا «الذي مدّه مع إسكندر فرح بـ«٩٠٠» ليرة ذهبية، وتمّ تأسيس المسرح في «خان الجمرك» حيث كان صوت المنادي يصدح على باب المسرح منادياً:

«يا سادة يا كرام

من يدخل مسرحنا يغنم

ومن يتردد يندم..

سهرتنا فيها اليوم عبرة.. فيها متعة..

فيها غناء ورقص وتشخيص.

سترون هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب..

قصة غرامية أدبيّة تلحينيّة تشخيصيّة.

ألّفها الشيخ أحمد أبو خليل القباني

من التاريخ القديم استلهمها..

❖ ❖ ❖

لقد فهم القبّاني المسرح على أنَّه أداة فعّالة في المشروع التنويري، وأنَّ وظيفته التعليميّة والترفيهيّة جليلة إلى حدّ يسوّغ اقتباس هذا الفن وتعريبه وإدراجه في السلسلة الثقافية السائدة، وقد أدرك منذ بداياته أن نسخ المسرح الأوروبي، عمل عقيم.. لذلك فكّر باستنبات المسرح في الأرض الثقافية العربية، كي ينمو في التجربة المحليّة التي تحمل الخصوصية النابعة من البيئة والجمهور والزمان.. ومن أجل تحقيق هذا الهدف، قام القباني باستلهام جلّ مسرحياته من قصص «ألف ليلة وليلة» مثل مسرحيات: (أنس الجليس- الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب- الأمير محمود نجل شاه العجم) أو السير الشعبية كمسرحية (عنترة)، كما استلهم أشكال الفرجة التي كانت متوافرة في التراث والبيئة السورية مثل: الكراكوز، وخيال الظل، والحفلات الشعبيّة، والحكواتي الذي كان يتصرّف بعفوية حيال ما يعرض أمامه، ويقاطع الأحداث، ويتدخل فيها، فيعلن تحيّزه، ويحاور الممثلين أحياناً أخرى، مما أعطى مسرح القباني بعده الشعبي، والاحتفالي، وهذا كله أدى إلى تفاعل حي مع الجمهور..

حول ذلك يقول المسرحي الكبير الراحل سعد الله ونّوس: «أنا شخصياً أعتقد أن استجابات الجمهور وتعليقاته على مسرحية هارون الرشيد، هي التي أهاجت الرجعية ودفعتها إلى إعلان الجهاد ضد القباني، حتى نجحت في وأد تجربته، وإحراق مسرحه» ويرى ونوس أنَّ البرجوازية التي بدأت تكتسح أسواق المدن هي التي وقفت ضد مسرح القباني، لأنه تطاول على شخصيات الملوك والأمراء، وقلّص حجومهم، وخفّف من مهابتهم.. وما الذي يمنعهم غداً من تشخيص أعيان دمشق وحكّام السلطنة ويمكن للتشخيص أن يجعل منهم أضحوكة، وأن يتعلّم الناس التطاول عليهم..

ما كان يميّز القباني، هو ذلك النضال الذي لا ينتهي، والدأب في العمل الذي لا يفتر من أجل المسرح على الرغم من جميع النكسات والإحباطات التي واجهته، وما كان ذلك ليكون لولا ما توافر لديه في تكوينه وشخصيته من عوامل عدّة نذكر منها:

١- الإيمان برسالة المسرح، ونبل هذا الفن ودوره في الإصلاح وتكوين النفوس والمجتمعات.

٢- الرغبة والطموح والإرادة القوية.. يقول عنه تلميذه كامل الخلعي: «له سماحة وحماسة، وتدبير وسياسة، مع ثبات أقدام وصبر وإقدام».

٣- روح المغامرة الفنيّة في الخروج على الفنّي والسائد الاجتماعي.

٤- التواضع والوداعة مع عزّة في النفس.

٥- المكانة الاجتماعية الرفيعة، وسعة العلاقات مع الناس وذوي الشأن، يقول الخلعي: «وكان مقبول الرجاء عند الأمراء».

٦- كرمه ومساعدته لزملائه وأعضاء فرقته.

٧- أسلوبه السهل والقدير في التعليم والتدريب في الموسيقى والتمثيل..

كان القباني مثال الفنان الشامل.. يؤلف وينظم ويلحن ويشرف على تهيئة المناظر، ويمثّل، ويكون بطل المسرحية في معظم الأحيان.. المسرح لديه يعلّم الحوار الديمقراطي، وحرية الكلمة والشجاعة في الرأي، يقول القباني في ذلك: «فيه من الحكم البالغة، والآيات الدافعة ما يطلق اللسان، ويشجّع الجبان، ويصفّي الأذهان» وهو يعتبر الموضوعات المسرحية التي يختارها من التراث وغيره منهجاً للاستنتاج وأمثالاً تساق، وهو يفضح قوى الظلم والقهر، ويرفع درجة الإحساس بالظلم لدى الشعب، وذلك باستحضار نماذج مشابهة من التاريخ أو السير الشعبية، والقصص أو

الخيال، تكون بمثابة الأمثال، ثم يقوم بمنهجيّة مدرسية بفضح هذه القوى الغاشمة..

المسرح بالنسبة إلى القباني الرائد، هو معلّم الأخلاق الفاضلة وملطّف الطباع القاسية، وموقظ الهمم.. داع إلى التقدّم، ويقوم بمهمة النقد الذاتي والاجتماعي والسياسي، وفضح القهر والبغي والظلم.. لذلك اعتبره النقّاد والمؤرخون للقرن التاسع عشر أحد رموز طوالع اليقظة العربية..

❖ ❖ ❖

لم يستمر مسرح القبّاني في «خان الجمرك» في دمشق سوى سنة وتسعة أشهر، أي من عام ١٨٨٢م وحتى عام ١٨٨٤م، حيث هاجم الرعاع المسرح وعملوا فيه نهباً وسلباً، ثم أحرقوه، ولم يبقوا على الأرض أياً من معالمه حتى لا يتذكره أحد، ولكن القباني لم يقنط، فارتحل إلى مصر مع مجموعة من الفنانين السوريين حاملاً معه عصر الازدهار والتطور للمسرح العربي..

في مدينة الإسكندرية، وبفضل جهود أحد الأعيان السوريين المقيمين فيها بدأت مرحلة غنية وحافلة من حياة هذا الفنان المناضل، فقد استقبلته الإسكندرية بحفاوة بالغة تليق بسمعته وشهرته، فأسس مسرحاً عربياً فصيحاً، عرض فيه موضوعات تراثية مشرقة، تحمل الكثير من الحكم والأمثال والنماذج الأدبية الرصينة (نثراً وشعراً) مزينة بأغانٍ عربية، ليواجه به العروض المسرحيّة الأجنبية، أو العروض العربية المعتمدة على نصوص مسرحية مترجمة أو معرّبة، وكان بذلك يحارب المستعمر الإنكليزي في مصر، الذي فرض اللغة الإنكليزية على التعليم في ذلك الوقت، وكانت مسرحية «أُنس الجليس» نواة لهذا المسرح، وصورة للأوبريت العربي، الذي أسس له القباني في مصر، وكان العرض ناجحاً ومباركاً، تمّ تمثيله في غرّة شهر رمضان المبارك (٢حزيران- يونيو عام ١٨٨٤م) وقد وصفت صحيفة الأهـرام الجماهير

التي حضرت العرض بالغفيرة، والعرض بالناجح بفضل براعة الممثلين، وتفننهم في أساليب التمثيل وروعة الإلقاء، وبلاغة الموضوع..

هذا النجاح الكبير دفع القبّاني إلى تقديم مسرحيات عدّة، نذكر منها «عفّة المحبين» التي تدور أحداثها حول الحب العفيف الذي نشأ بين الشاعرة ولّادة بنت المستكفي، والوزير الشاعر ابن زيدون، الذي زاحمه في حبّها الوزير «ابن عبدوس».. ومسرحية «عنترة» التي سار القبّاني في كتابة نصّها على منوال ما قام به في «أُنس الجليس» حيث أعاد تأليفها معتمداً القصص الشعبية، التي كانت تروى في المجالس والمقاهي الشعبية السورية، التزاماً بعرض الموضوعات التراثية، والطريف أنَّ القبّاني لم يقدّم المعروف عن عنترة، مما تعوّدت عليه الجماهير من غرامه بعبلة، أو قصة تحريره من العبودية، بل جاء بما لم يكن في حسبان الجماهير، حيث عرض أحداثاً عن عنترة، بعد أن أصبح حرّاً، وزوجاً لعبلة، وهذا الأمر، ربما كان مقصوداً، لأنَّ الجماهير المصرية، رأت عنترة من قبل مسرحياً، في صورته المعروفة في مسرحية «فرسان العرب» التي قدّمها سليمان القرداحي عام ١٨٨٢م.

أمَّا مسرحية «الأمير محمود نجل شاه العجم» فيعتقد أنَّها أوَّل مسرحية يؤلفها القبّاني في مصر، وكانت الأرقى أدبياً وفنياً من سابقاتها، حيث استطاع فيها تطويع أدواته، وإغناءها بأشعاره الجيدة المناسبة للسياق العام.. وتتالت عروضه في الإسكندرية، ونجاحاته دفعته بالتعاون مع المطرب المشهور عبده الحامولي، الذي كان يغني بين فصول مسرحياته، إلى الذهاب إلى القاهرة، وتقديم طلب الموافقة للتمثيل في «دار الأوبرا» التي كانت حكراً على العروض الأجنبية، وقد رفض الطلب، لأنَّ عروض مسرحه لا تتفق والاحتلال الإنكليزي، فكيف يسمح بعروض مسرحية تراثية عربية، هدفها العظة والعبرة، والتعليم وإجلاء البصائر ورفع الهمم..

عاد القباني إلى الإسكندرية مرة ثانية، لتستمر عروضه الناجحة في تشرين الثاني عام ١٨٨٥م، ليعاود الرجوع إلى القاهرة في كانون الأوّل عام ١٨٨٥م، ويبدأ في عروضه المسرحية التي لاقت نجاحاً كبيراً، مما أثار غيرة الآخرين وحسدهم، فأرادوا النيل منه بإيقاف عروضه، ونجحت المؤامرة، وحققت جزءاً من أهدافها، حيث ابتعد القباني بفرقته إلى أقاليم مصر، ولاسيما مدينة طنطا، التي نجح فيها، ولكن الحسّاد لم يتركوه، وهنا لم يجد مفرّاً من العودة إلى سورية، التي ظلّ فيها ثلاث سنوات، يفكّر بأحوال فنّه وفرقته، ليختار العودة إلى مصر في أيار عام ١٨٨٩م بفرقة جديدة، تحمل الجديد من العروض، والفصول المضحكة وألعاب السيف والترس الشامية، وحورب من جديد، ولعبت الصحافة المصرية دورها في الإشادة بعروضه وطالبت بأحقية فرقته في التمثيل في «دار الأوبرا» ولكن هيهات أن تعطى الأوبرا للقباني قائد حركة إحياء التراث العربي في المسرح، حيث لا يبث من خشبتها رسالته الفنيّة في ظل وجود مستعمر أجنبي، واستمرت محاولاته بين صدّ ورد وسفر وعودة، حتى عام ١٨٩٦م، في نهاية شهر تشرين الثاني، حيث عاد القبّاني إلى مصر وبنى مسرحه الجديد في القاهرة، بتبرع من أحد الموسرين المصريين المهتمين بالمسرح في منطقة العتبة الخضراء، أمام محطة «الترامواي» واستمرت العروض الناجحة لمدة أربعة أشهر، واستطاعت فرقة القباني أن تقف على قدم المساواة مع أكبر الفرق الأولى في مصر، ووصل رصيدها خلال هذه الأشهر إلى إحدى وعشرين مسرحية، ثم أضاف إليها القباني مسرحيّة جديدة هي «الحاكم بأمر الله العباسي» وقد بناها على شيم الوفاء، وعلو الهمّة والصدق والمروءة، وفي هذه المرحلة ذاق القباني طعم النجاح الحقيقي.. ولكن حسّاده لم يعجبهم ذلك، فقاموا بحرق مسرحه في القاهرة يوم ١٨/٥/١٩٠٠م، وتوقف نشاطه المسرحي، وعاد إلى دمشق في أواخر عام ١٩٠٠م.

واقتصر نشاطه على إقامة الحفلات الموسيقيّة الغنائية، حتى وافاه الأجل في شهر نيسان من عام ١٩٠٣م. وعلى الرغم من كل ما حدث لم تحترق رسالته المسرحية،

التي تبنّتها الفرق المسرحية الأخرى بعد وفاته في كثير من الدول العربية، وبقي أبو خليل القباني حتى يومنا هذا رائداً كبيراً من روّاد المسرح والفن والغناء في الوطن العربي، وقد استقى نخبة من فطاحل الفن في مصر الفن والمسرح والغناء منه، أمثال: درويش الحريري (أستاذ سيد درويش) وكامل الخلعي وسلامة حجازي وغيرهم..

❍ ❍ ❍

مشكلة الموسيقى العربية

أكثر من لقاء، جمعني بالمفكر العربي المصري الراحل فؤاد زكريا (١٩٢٧-٢٠١٠م)، وقد كتبت عنه مرات عدّة في الصحف المحلية والعربية، لأنني من أشد المتابعين والمعجبين بدراساته الفكرية والأدبية والموسيقية والفنية الهادفة، فهو يؤمن بأنَّ الفن مسؤولية كبيرة، ومجرد كون الفنان قد أخذ على عاتقه مهمة نشر فنّه بين الناس، يعني أنه تحمّل هذه المسؤولية، أي تحمّل العواقب الناجمة عن انتشار فنّه بين الناس، ومن هنا كان من الضروري أن نحاسبه على الآثار التي تجلبها أعماله الفنية على المجتمع الذي نعيش فيه..

فؤاد زكريا يرى أنَّ مشكلة الفن الهادف، أنّ أصحابه يصورون دعوتهم كأنَّها تفرض على الفنان أهدافاً معينة تحتّم عليه أن يجعل من فنّه أداة للتعبير عنها، وهذا الخطأ هو أخطر ما يصيب قضيتهم، وهو الذي يستغله خصومهم، ويستمدون منه قوتهم، فلا جدال في أنَّ حرية الخلق، وتلقائيته، شرط أساسي لكل إنتاج فني سليم فإذا ضاع هذا الشرط، بدا العمل الفني متكلفاً لا روح فيه ولا حياة..

إذن، في موقف كل من الطرفين نقطة ضعف ينبغي التخلّص منها،وميزة ينبغي الاحتفاظ بها، أي إنَّ الوضع السليم للفن، أن يكون تلقائياً حرّاً، ويكون في الوقت نفسه عاملاً من عوامل النهوض بالمجتمع نحو مستقبل مشرق، مضيء.. وتلقائية الفن لا تتعارض على الإطلاق مع كونه هادفاً، وبهذا وحده يمكن أن ترتفع موسيقانا العربية إلى المستوى الذي بلغته الموسيقى العالمية..

لقد ركّز الدكتور زكريا، في كتاباته الموسيقية، وهي كثيرة، على مشكلات الموسيقى العربية وقدراتها التعبيرية، وضرورة تجديدها لتأخذ دورها المهم في حياتنا، وهو يراها أكثر الفنون استقلالاً، فهي تتميز بأنّها لا تصوّر أو تقلد شيئاً بينما نجد الرسم فنّاً تصويرياً، والنحت له صلة بتصوير الواقع الخارجي بأبعاده الثلاثة، والأدب يمثّل الواقع عن طريق الرموز اللغوية.. إذن، الموسيقى لا تقلّد ولا تمثّل شيئاً، وهي في هذا نمط فنيّ مستقل بذاته، والمادة التي يستمدها الفن الموسيقي، ويبني عليها تركيباته المعقدة، لا تستمد من الطبيعة مباشرة، وإنَّما هي مادة لابد لها من وسائل مصنوعة، هي الآلات الموسيقيّة، التي تصقل الأصوات، وتقوم بتنظيم ذبذباتها، أو الغناء المدرّب الذي يختلف كل الاختلاف عن أصوات الكلام أو الصياح المعتاد، ومن هنا فقد استحال على الموسيقي أن يقدّم وصفاً مباشراً لأي موضوع خاص، وإنَّما يصوّر دائماً انفعالات وأحاسيس عامة، ومهما حاول المرء، أن يأتي بروابط بين المؤلفات الموسيقيّة، وبين موضوعات معينة، فلا بد أن يعترف بأنَّ الموسيقى لا تصوّر في هذه الموضوعات جوانبه الجزئية، وإنَّما تعبّر عن الأوجه العامة فيها..

❖ ❖ ❖

في كتابه المتجدد «التعبير الموسيقي» يرى المفكر الكبير فؤاد زكريا، أنّ أوَّل ماينبغي أن ندرسه في تحليلنا العلمي للموسيقى هو عناصر اللغة الموسيقية.. ذلك لأنَّ للموسيقى لغة خاصة بها، ولهذه اللغة عناصر لا يؤدي كل منها عمله على حدة، وإنَّما تتضافر وتتشابك جميعها سوياً في إخراج المؤلفات الموسيقية، وهذه العناصر هي: الإيقاع واللحن والتوافق الصوتي والصورة أو القالب..

فالإيقاع هو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان، أي هو النظام الوزني للأنغام في حركتها المتتالية، ويغلب على الإيقاع عنصر التنسيق أو التنظيم المطرد، أمَّا اللحن فلا يكتفي بأن تنظم ضربات الموسيقى تبعاً لشدّتها أو خفتها،

وإنَّما يضيف إلى الإيقاع عنصراً جديداً، هو عنصر ارتفاع الأصوات أو انخفاضها، وأمَّا التوافق الصوتي، فأساسه إيجاد الانسجام بين صوتين أو أكثر في وقت واحد.. بينما اللحن، هو أصوات منسجمة متعاقبة.. والصورة أو القالب فهو عنصر لاتعرفه الموسيقى الشرقية، إذ إنّها تنظم العلاقات بين الأجزاء اللحنيّة في العمل الفني الطويل، وتضمن الوحدة بين أجزاء القطعة الموسيقية كلها..

لقد بحث المفكرّ زكريا طويلاً عن الطريقة الخاصة التي تتميز بها الموسيقى في التعبير عن معانيها، فالموسيقى استمدت من الغناء.. ذلك لأنَّ الفن الموسيقي قد بدأ منذ أن تعلّم بعض المنشدين كيف ينظّمون طريقة إنشادهم على نحو إيقاعي منغّم، وظلّ فن الأنغام مرتبطاً بالغناء طويلاً، وعندما ظهرت الآلات الموسيقية، كان الغرض منها مساعدة الصوت البشري أو تقويته أو تزيينه، وبعد تطور طويل بدأت الآلات تستقل عن الصوت تدريجياً، ونظراً لاتساع مجال التعبير بها، فقد أخذت تفوقه بالتدريج، حتى أصبحت موسيقى الآلات هي الأساسية عند الغرب، وإن كان فن الغناء لا يزال على ازدهاره.. فللموسيقى إذاً قدرة معبّرة بذاتها، وهي ليست بحاجة إلى معرفة الكلمات النثرية أو الشعرية لإكمال قدرتها التعبيرية، بل إن قوتها تكمن في استقلالها، وفي مالها من كيان خاص ينقل لنا معاني عامة حقاً، ولكن عموميتها هي أصل روعة هذا الفن الجميل الساحر..

وفي بحثه عن التطور الموسيقي، يرى الدكتور زكريا، أنَّ الموسيقى قد سارت تدريجياً في طريق طويل، تحوّلت فيه من فن ذي نطاق ضيّق في تعبيره ووظيفته وأسلوبه إلى فن شامل ذي صبغة إنسانية عامة، وثيق الصلة بالحياة، وبالمجتمع الإنساني الكبير.. إنَّ استقلال الموسيقى، قد أدى بها إلى أنَّ تصبح أكثر الفنون عموميّة، وأبعدها عن التقيّد بالفواصل والحدود المحليّة، والحق أن أي فن آخر لا يمكن أن يبلغ ما بلغته الموسيقى في هذا المضمار، وكل الكشوف التي استخدمها الموسيقيون منذ عهد «باخ» حتى عصرنا القريب، كانت ترمي إلى زيادة القدرة التعبيريّة للموسيقى،

وإلى توسيع نطاق لغتها، حتى تفي بمقتضيات هذا الفن الإنساني الرفيع، وقد ظلَّ هذا التطور يسير متصلاً، فيأتي كل فنان بتحديات رائعة سرعان ما تندمج في التراث الموسيقي القديم، لتكوّن معه مركّباً أعمق وأغزر عما عرف من قبل، وقد أدى تدرّج هذا التطور إلى تمكين الناس من فهم كل تجديد ذي قيمة، واستيعابه سريعاً، ثم ضمّه إلى تلك الذخيرة الضخمة من الكشوف والتجديدات التي حفل بها تاريخ الموسيقى في وقتنا الراهن..

مشكلة الموسيقى الشرقية، أو العربية، بشكل عام، تكمن في أنَّ تجربتنا الموسيقيّة كلها قد انحصرت في الأغاني وحدها، وإذا بحثنا عن موسيقى عربية خالصة، فلن نجد إلا محاولات قصيرة خفيفة، ليس لها شأن يذكر إلى جانب الأغاني، ولا تؤثر على الجمهور أدنى تأثير، على الرغم من سهولة فهمه لها، إذ إنَّها من دون كلمات الأغنية عاجزة تماماً..

ولا جدال في أنَّ اعتماد الموسيقى على الأغنية وحدها هو أوضح مظاهر تأخرها، إذ إنَّ الأغنية بطبيعتها محدودة المجال تكفي الكلمات فيها في كثير من الأحيان للتأثير على المستمعين، مهما كانت سذاجة الموسيقى التي صيغت فيها.. فعالمنا الموسيقي إذاً ينحصر في نطاق ضيّق للغاية، هو نطاق الأغنية، وحتى في هذا النطاق الضيّق لا تؤدي الموسيقى وظيفتها الصحيحة على الإطلاق، ويرى الدكتور زكريا في هذا المجال أنَّ الموسيقى الغربية قد استقلت عن الشعر والغناء منذ زمن بعيد، وتمكّنت بعد تطور طويل، من أن تؤدي رسالتها التعبيريّة كاملة، من دون حاجة إلى معونة أي فن آخر، وأصبح الشعر أو الرقص لا يضاف إلى الموسيقى من أجل ملء فراغ فيها، بل من أجل إيجاد جديد من الفن الموسيقي الشعري، أو الموسيقي الراقص فحسب..

وبناءً على ما سبق نرى أن الموسيقى لا تؤدي وظيفتها الصحيحة في نطاق الأغنية الضيق؛ لأنها تلجأ في ألحانها إلى أساليب تفقد العمل الفني جدّته وطرافته، المستمرة،

وتضفي عليه طابعاً يبعث في الأذن الخبيرة قدراً غير قليل من الملل، والإيقاع الشرقي يسير مع اللحن، ولكنّه لا يندمج فيه، ففي الموسيقى الشرقية تؤدي الآلات الإيقاعية كالرق مثلاً دوراً ظاهراً، نستطيع أن نميزه بكل وضوح.. صحيح أنَّ ضرباته تتماشى مع اللحن وتنظّمه، غير أنَّها مستقلة عنه بمعنى معيّن، بينما نجده في الموسيقى الغربية الرفيعة يندمج في تيار اللحن، ويتوافق معه إلى حدّ بعيد، أي إنَّ اللحن والتوافق هما اللذان يكشفان عن الإيقاع خلال مسارهما.

أمَّا التوافق الصوتي، فهو غريب تماماً عن الموسيقى الشرقية، ونتيجة لذلك أصبحت هذه الموسيقى تسير في تيار لحني متصل، يتصف بالسطحية.. ولأنَّ التوافق الصوتي هو مصدر عمق الموسيقى الغربية، وبفضله تتخذ الموسيقى عند المستمع ألواناً متجددة على الدوام، ويستطيع المرء أن يكشف فيها، كلما عاد للاستماع إليها معاني عدّة.. ولهذا السبب لم يكن لدينا «كلاسيكيات شرقية» أي مجموعة من الأعمال التي تظل قيمتها محفوظة على مرّ الزمان، كما هو الحال في موسيقى «باخ» و«موتزارت» و«بيتهوفن».

العنصر الأخير، هو القالب أو الصورة، ويكاد يكون مفقوداً بدوره، وهذا كان له دوره في تحديد طبيعة المستمع الشرقي الذي يبحث دائماً عن النشوة العاجلة، وعن الطرب المستمر في الألحان، وسبب ذلك يعود إلى القالب الذي تتخذه تلك الألحان بما فيه من سعي إلى إرضاء المستمع إرضاءً رخيصاً، هيناً، سريعاً، وهذا ماأدى إلى ضياع القدرة على الاستماع الهادئ، العميق لدى جمهور الموسيقى الشرقيّة..

يرى الدكتور فؤاد زكريا، في الفترة الحالية من تاريخ الموسيقى العربية، بأنّها فترة بائسة، لأن محترفي هذا الفن، عندما أحسّوا بقصور الطريقة الشرقية الخالصة، لم يلجؤوا إلا إلى أتفه أنواع الموسيقى الغربية، ليقتبسوا منها ألحانهم، فكانت النتيجة خليطاً غير متجانس بين الألحان الشرقية، وبين صخب موسيقى المراقص الغربية..

خليطاً لا لون له، ولا طابع يتميّز به، بل هو في أساسه اقتراح خارجي، لا اندماج باطني بين عناصر متنافرة فحسب، والخطأ الأكبر كان في الاعتقاد بأنَّ إصلاح الموسيقى يكون عن طريق نقل «ألحان» غربية أو أنماط لحنيّة معيّنة، وإقحامها داخل الألحان الشرقية..

كان من المفروض دراسة أسلوب التأليف والأداء، لا لملمة نواتج الموسيقى الغربية ذاتها.. علماً بأنَّ موسيقانا في تراثها القديم تحتوي مقامات وتنوعات غنية يمكن دراستها وتطويرها والعودة إليها وفق منهجية وأسلوبية متطورة، تستفيد من علم التوافق «الهارموني» وهناك تجارب عدّة ناجحة قام بها صلحي الوادي، ورفعت جرانة، وأبو بكر خيرت، وعمر خيرت، وعبد الحليم الضبع، وصفوان بهلوان وجمال عبد الرحيم وغيرهم، ولكنها لم تنل شهرة شعبية، لعدم وجود الثقافة الموسيقية، والدعاية والرعاية اللازمة للتعريف بها ونشرها وتسويقها.

○ ○ ○

ويستمر البحث عن «الأغاني»..

لقد مضى على تأليف كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصبهاني، أكثر من ألف سنة، ومع ذلك ما زال الناس يقدمون على قراءته بشغف وحب لأنه كتاب معاصر لكل عصر، مع العلم أنه في واقعه كتاب أغانٍ.. قالوا إنه بناه على مئة صوت اختارها «إسحق الموصلي» لهارون الرشيد.. فهيكل الكتاب قائم على هذه الأصوات المئة، وعلى ترجمات أهل هذه الأصوات من الشعراء والمغنين والمغنيات والجواري ولياليهن وإيقاع الأوتار فيما بين دن وتن!!

ما يحزنني كلما عدّت إلى «الأغاني» أننا لم نتمكن –حتى الآن– من غناء صوت أو عزف لحن واحد من مئات الأصوات والألحان التي أتى على ذكرها «الأصبهاني».. لقد كانت هناك محاولات ودراسات كثيرة، لكنها لم تصل إلى حدّ الإقناع، وافتقدت إلى الحس والحرارة الدافقة، وكانت بعيدة عن إيقاع العصر وجمالياته وعظمة أنغامه التي تحدث عنها «الأصبهاني» بإسهاب وحب شديدين.. لقد كان كتاب «الأغاني» لوحة تاريخية واسعة للأغنية العربية في العصر العباسي، وكان صورة عن الحياة الاجتماعية والاقتصادية وأحياناً السياسية التي عاشها الناس في تلك الفترات.. فيها الفجائع والمضحكات والمشاهد والمواقف ونظم العادات والآداب والسلوك.. ومع كل هذا الغنى ما زلنا ننتظر حرارة الاكتشاف لتقع أكبر معجزة في تراثنا الغنائي والموسيقي الحضاري المفقود مع العلم بأن كتاب الأغاني يدلنا في جوانب كثيرة من فصوله على وصف دقيق للألحان والأنغام والأدوات الموسيقية التي كانت تستخدم في العصر العباسي..

ويستمر جهلنا بالموسيقى والتراث الغنائي القديم في عصورنا العربية الإسلامية

الزاهية، فها هو الفيلسوف والموسيقي «الفارابي» يصنع كتابه الشهير «الموسيقي الكبير» الذي يتضمن موسوعة كبيرة عن الألحان التي تعلمها أو علّمها أو أسمعها الملك أو الشعب ومع كل هذا الغنى والتنوع والدلالات الموحية عن عظمة الإنجاز والعطاء والإبداع.. فقد بقيت مدونات «الفارابي» خرساء غير ناطقة ولم تفلح المحاولات الكثيرة معها.. ولم يكن حالنا أفضل مع العالم والفيلسوف والموسيقي الشهير «السهروردي» الذي أمضى أهم مرحلة في حياته في مدينة حلب أيام الملك الظاهر وألف «حكمة الإشراق» وفي الموسيقى؟!

أما عن صفي الدين الأرموي (١٢١٥-١٢٩٤م) هذا الموسيقي والعالم الكبير، الذي كان الخليفة المستعصم يقضي كثيراً من أوقات فراغه يستمع إلى موسيقاه وعزفه على آلة العود، فقد كان من أشهر الموسيقيين العرب، وينسب إليه أنه أوجد مقاماً موسيقياً جديداً ذا ثماني عشرة نغمة، وكان «الأرموي» أول من استخدم الحروف الهجائية العربية، مفردة ومركبة في الموسيقى، في تسمية درجات السلم الموسيقي، وهو أول من صّور الأدوار على عدة نغمات في مقامه الموسيقي، وكان كتابه «الأدوار» من أهم الكتب التي تبحث في علم الموسيقى العربية، وله كتاب آخر يحمل عنوان «الرسالة الشرفية في علم النسب التأليفية والأوزان الإيقاعية» وقد اشتهرت في أوروبا بعد أن ترجمها كاملة إلى الفرنسية «البارون ديرلانجيه» ونحن العرب لا نعلم عنها إلا اسمها، علماً بأن المستشرق المعروف «فارمر» قد تحدث كثيراً عن دور «الأرموي» في تطور الموسيقى العربية في العصر العباسي، يقول: «كان له كتابان نفسيان هما: (الرسالة الشرفية) و(الأدوار) الذي اتخذه كل مؤلف موسيقي بعده أساساً اعتمد عليه في أعماله..

○ ○ ○

موسيقار الجيلين

تحتفل الأوساط الثقافية والفنية، في الوطن العربي، في الثالث من أيار من كل عام بذكرى رحيل الموسيقار الكبير محمد عبد الوهاب، هذا الفنان الذي ما زال – حتى اليوم- حيّاً، مشرقاً، متألقاً بصوته وألحانه وموسيقاه وأعماله الخالدة، وسيظل لسنوات طويلة متربعاً في قلوب أجيال وأجيال من عشاق فنّه الخالد، وكنوزه الرائعة التي يزداد بريقها وتألقها مع مرور الأيام والسنوات.

كثيرة هي الألقاب التي أطلقت على هذا الفنان العملاق مثل:

زعيم المجددين- كروان الشرق- مطرب النيل- موسيقار الجيلين- الدكتور- اللواء- صاحب الاسطوانة البلاتينية- حامل قلادة الجمهورية- حامل وسام الاستحقاق.. مطرب الصبا والجمال- والكرنك والنيل ودعاء الشرق وكليوباترا والجندول وحياتي إنت وعاشق الروح ووردة الحب الصافي ومسافر زاده الخيال.. وغيرها من التسميات التي رافقت نجاح أغنياته وأعماله الفنية الرائعة التي جمعت بين الكلمة الجميلة المنتقاة بدقة وعناية وشفافية، وبين حلاوة اللحن وروعته الآسرة، والأداء الذي لا يضاهيه حلاوة ولا طلاوة على امتداد قرن من الزمن.

محمد عبد الوهاب رحل عن عالمنا في عام ١٩٩١، ولكنه ما زال معنا –حتى اليوم- من خلال ألحانه القديمة، والجديدة، التي تشرف على إصدارها سنوياً، زوجته السيدة نهلة القدسي، وكأنه كان يعد لمثل هذه المناسبة، فترك مجموعة كبيرة من الكنوز التي لم تر النور في حياته، لتكون معنا بعد رحيله، شواهد على فنّه الخالد

وأعماله التي لا تشيخ، لأنه عرف كيف ينطلق بها في عالم الفن الرحيب، وكيف يقدمها في قوالب فنية متجددة فيها الكثير من الابتكار والتطوير.

كان محمد عبد الوهاب يستمع لأعمال غيره بشكل ممتاز، ليعرف المكانة التي وصلوا إليها، ونجد من المناسب أن نشير إلى مقتطفات من أقواله المأثورة:

• أم كلثوم تعتبر الاحترام صفة لازمة لها، كان سلوكها محل تفكيرها، أي كانت تفكر في كل تصرف لها، كانت تعرف متى تتكلم، ومتى تنصت ومتى تسكت، وكانت تحترم فنها، وتحترم صوتها، وتحترم كلمات الأغنية التي تشدو بها، واللحن الذي صاغ الكلمات، ثم هي أولاً وأخيراً تحترم جمهورها وتطلب منه أن يحترم أداءها ووقفتها أمامه.

• إن محمد القصبجي هو صاحب الفضل الأول فيما وصلت إليه أم كلثوم، فليس أنا أو غيري من رفعها إلى المستوى الكبير الذي وصلت إلى قمته، بل هو محمد القصبجي الذي خلع عنها العقال وألبسها ثوب العصر..

• عبد الحليم حافظ، مطرب ناجح، استأثر بقلوب كل من سمعوه، لأنه كان فناناً ملتزماً يحترم نفسه وفنّه ويتحرك دائماً في الاتجاه السليم، ولهذا فشل الحاسدون في وقف تقدمه الفني، وتحولوا إلى مهادنين وأصدقاء له بمضي الوقت.

• فريد الأطرش، صديقي وزميلي، له سماته الخاصة وجماهيره الكبيرة.. إنه رجل كبير ومحترم يشهد له بالتجديد والالتزام.

• وردة في نظره –فعلاً وردة– ولكن في يد من يحافظ عليها ويسقيها بما يكفيها من ألحان ذات طابع خاص بصوتها.

• فايزة أحمد، أجمل صوت هبط على مصر من خارجها.. هي خير من يؤدي ألحاني من المطربات، لأن صوتها، والخلفية الموسيقية التي تتمتع بها يمكن استخدامها مع اللحن في إطراب الناس.

• نجاة الصغيرة، لها شأن في دنيا الطرب، لحنت لها أدواراً صعبة، لا يمكن لغيرها أن تؤديها بمثل هذا النجاح، هي ذات صوت حالم وأحلى أغانيها، الكلام الحالم.

• تعاملت مع أسمهان، ولكن تعاملي لم يدم طويلاً، لأنها –رحمها الله– انتقلت فجأة إلى العالم الآخر، واعتبر صوتها أغلى وأجمل صوت أرستقراطي شدا في الوطن العربي.

• فيروز، لها صوت من السماء.. ملائكي، أحبه أهل الشام، وأحببناه في مصر، وهي سيدة الغناء العربي، قصير المقاطع، حلاوة صوتها، حلاوة مركزة..

• رياض السنباطي، ملحن يعكس روحنا الشرقية، فهو رصين الجملة، يجبر المستمع على احترام ما يقدمه، وهو كمطرب له نبرة جميلة تطرب أكثر من كثير من مطربينا.

❍ ❍ ❍

الموسيقا وعقدة النقص

في تعاملنا –غير المتوازن– مع الغرب (اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً، وثقافياً) راجت منذ سنوات طويلة في حياتنا، مجموعة عديدة من المفاهيم الخاطئة، التي أعطت، ومازالت تعطي، أسوأ النتائج والثمار، وسوف أقف عند مفهوم ثقافي أطلقناه منذ سنوات عديدة في مجال الموسيقا، وهو مصطلح «الموسيقا العالمية»..

هذا المصطلح أصبح شائعاً ومتداولاً في كتاباتنا وتسمياتنا ودراساتنا، في حين لا يوجد له مقابلاً علمياً معتمداً باللغات الأوروبية، وأعتقد أن هذه التسمية نابعة من عقدة النقص التي تتحكم في كل مفاهيمنا الثقافية والفنية التي تحط من كل ما هو منتج محلي، وترفع من شأن المنتج الأجنبي، فموسيقانا، لأننا لم نعرف جيداً كيف ننشرها في بلاد العالم، مثلما فعلت اليونان وإسبانيا والهند وحتى تركيا وإيران أصبحت محلية لا قيمة لها ولا وزن ثقافي ولا فني في العالم، على الرغم من غناها وأصالتها، وتنوع مقاماتها وإيقاعاتها،وساهم –بكل أسف– بتثبيت هذه النظرية الدونية، مجموعة كبيرة من الموسيقيين العرب، الذين درسوا أصول الموسيقا في الغرب، وتضخمت عندهم «عقدة الخواجا» التي ترى بعين واحدة، وتسمع بأذن واحدة.. وقد أدت هذه النظرة إلى تكوين الاهتمام بنتاجات موسيقا العالم الغربي، وإهمال وتهميش وإفقار لتراثنا الموسيقي وعلومه ونظرياته الأصيلة..

لاشك بأن التفاعل بين العرب المعاصرين والموسيقا الأوروبية، والذي تم بشكل كبير في القرن الماضي، قد أعطى ثماره الكثيرة، وفي أكثر من مجال، سواء في مجال التذوق الموسيقي، أو مجال الدراسة الأكاديمية، وإنشاء المعاهد الموسيقية

التي تأسست وفق قواعد وعلوم ومناهج أوروبية، وهذا لا اعتراض عليه، لأن الخلل الحاصل حالياً، ليس في هذه العلوم والمناهج والنظريات، بل في طريقة التعاطي مع هذه الموسيقا وعلومها، حيث كان الاعتقاد لديهم راسخاً، وما زال، بأفضلية الغرب على العرب موسيقياً، وبالتالي اتخذ الغرب نموذجاً للنهضة والتجديد، فكان الاعتماد الكلي على الأساليب الغربية، الأمر الذي انعكس سلبياً على موسيقانا العربية، ابتداء من المصطلحات وبعض التسميات، مروراً بأساليب التدريس، إلى اللجوء إلى اقتباس تقنيات التأليف الموسيقي، وكانت هذه السمات –وما زالت– تستخدم باسم التطوير، الذي قطع اتصال الأجيال العربية الحالية، بإنجازات وتراث الموسيقا العربية، وساهم مساهمة فعّالة وقوية، في إحداث «الغربة» الموسيقية، الحاصلة في نتاجات موسيقانا الراهنة التي انطلقت بشكل مذهل منذ أكثر من عشرين عاماً، تحت عنوان «التطوير» وكانت «تدمير» لكل أسس وقواعد وتراث العصور القديمة وما تشكله من ثراء لحني لا حدود له، وإيقاعات تعبيرية، ومقامات غنية مميزة..

كثيرون من الباحثين والموسيقيين اتهموا موسيقانا العربية بالبدائية والبساطة والتخلّف، وعدم وضوح الرؤية والمعنى، وكانت هذه الاتهامات في جوانب كثيرة منها، متجنّية وقاسية، وتهدف فيما تهدف إليه إلى إهمال هذه الموسيقا والعزوف عن الاستماع إليها، والتوجه نحو الموسيقا الغربية، وبكل أسف، كان لهم ما أرادوا، والحاصل حالياً على الساحة الموسيقية العربية، يقدم الدليل الساطع، حيث اختلط الحابل بالنابل، وما نستمع إليه من نتاجات موسيقية، وغنائية جديدة، ليس إلا لغواً باطلاً، وضوضاء لا حدود لها، وأصوات رديئة، يمكن أن يكون لها علاقة بأشياء أخرى، إلا الغناء.. نعم ياسيدي إلا الغناء؟!

○ ○ ○

من التراث الموسيقي العربي

تشير كتب التراث العربي، بكثير من الإعجاب والدهشة والتقدير، إلى عظمة الموسيقى العربية، في العصرين الذهبيين للحضارة العربية (الأموي والعباسي) والحضارة العربية في بلاد الأندلس، فالفرق الموسيقية العربية كانت ضخمة العدد وعدد آلاتها كثيرة، فالعود وحده كان يتألف من عائلة كبيرة تفوق تسعة الأشكال والأحجام هي: العود والمزهر والكران والبربط والموتر والعود الكامل والعود الشبوطي والمغني والقويطره إضافة إلى القيثارة والناي والجنك والشاهرود وغيرها..

هذا الوصف الذي ورد في أكثر من كتاب تراثي، يعكس مكانة الأوركسترا العربية الأندلسية في عصورها الذهبية الراقية، وما كانت عليه من تعدد أصناف الآلات الموسيقية وتلوين صناعاتها وإبداعاتها.. عدا عن القواعد الموسيقية العربية والفنية، والتدوين الموسيقي وعلم التوافق والاصطحاب (الهارموني) الذي عرفه العرب قبل الغرب بقرون عديدة، وكانت الألحان العربية تصاغ على أساسه.

حول هذا الموضوع يقول المستشرق الإنكليزي الشهير هنري جورج فارمر: «إن الآلات الموسيقية العربية الأندلسية تفوق الحصر، ويتعذر علينا أن نأتي على ذكر عشرها، لقد أوصل العرب صناعة الآلات الموسيقية إلى مرحلة الفنون الجميلة، وكتبوا عدة كتب ورسائل في طرق صنعها، واشتهرت بعض المدن في إنتاجها».

وجاء في الرسالة الخامسة من رسائل (إخوان الصفا): «أن الحكماء قد صنعوا الآلات والأدوات لنغمات الموسيقى، وألحان الغناء بطريقة مفتنة كثيرة الأنواع مثل

الطبول والدفوف والنايات والصنوج والمزامير والسرنايات والصفارات والسلباب والشواشل والعيدان والطنابير والأدوات المصوّتة..».

وتتحفنا هذه الكتب بوصف دقيق لمجموعة النغمات الموسيقية، التي كانت تتشكل من مجموعة أصوات لتكوّن هيكلاً نغمياً له نكهة خاصة، تختلف وتتنوع عن غيرها في السماع، فمنها النغمة المفرّحة ومنها النغمة المشجّعة، ومنها النغمة المؤثّرة، وهكذا كانت النغمات تمثل سائر أطوار وطبائع الإنسان.. ففي كل نغمة نجد شخصية تختلف عن غيرها في التأثير على المستمع، ونذكر جيداً، كيف أن الفارابي لما دخل على مجلس سيف الدولة، فأضحك وأبكى ونوّم المجلس بفعل هذه النغمات التي كان يصل عددها إلى عدد أيام السنة، وربما تزيد عن ذلك..

إن كل نغمة كانت تناسب وقتاً خاصاً من أوقات النهار أو الليل حتى إذا سمعها المستمع في وقتها المخصص لها أعطت مفعولها التطريبي، ونشير إلى بعض هذه النغمات، التي تحدث عنها الباحث الموسيقي الكبير «مجدي العقيلي» في كتابه الضخم «السماع عند العرب»:

- العشاق: هذه النغمة تدل على انبثاق الحياة وما يستلزمه من سرور وانشراح، فكل معاني الحيوية والنشاط والازدهار والتفتح يمكن إحساسه في هذه النغمة.

- الحجاز المشرقي: تعبّر عن كل معاني الحلاوة والرقة واللطف والحسن، فهي كالنقوش البديعة التي تتجلى في لوحة فنية مدروسة، ويقال إن هذه النغمة تؤلف القلوب.

- الأصبهان: تعبّر عن الاستعطاف والتودد والرجاء والرحمة وسائر معاني الوجد.

- الرست: وتدل على الإباء والنخوة والعزة والكبرياء.

- رست الذيل: تعبّر عن معاني الاستسلام والصبر والخضوع للقدر والرضى بما

قضى اللّه، ويشعر السامع بسماعها وكأن السكينة والهدوء يتسربان إلى نفسه ولذا يقولون: إذا طال الليل فعليك برست الذيل.

- عراق العجم: ويعبّر عن معاني اليأس والخيبة وانقطاع الأمل في المحبوب وفي كل التمنيات. ويحسن من يسمعها بعويل البكاء.

- الماية: هذه النغمة كانت من أسباب إقبال الشباب على الموسيقى وتذوقها والاستماع إليها، وتدل على الفراق وانتهاء مجلس الأنس والسلوان.. وكم أحوجنا إلى مثل هذه النغمات، حتى نعيد اكتشاف مكامن العظمة والعراقة والأصالة في موسيقانا العربية.

❍ ❍ ❍

ريتشـــارد شـــتراوس

أثناء زيارتي لمدينة ميونيخ الألمانية، في شهر آذار عام ١٩٩٩، شاهدت عن قرب، الاحتفالات الكبيرة التي جرت في هذه المدينة العريقة احتفالاً بذكرى مرور خمسين عاماً على رحيل الموسيقار العظيم «ريتشارد شتراوس» (١٨٦٤-١٩٤٩م) الذي أطلق عليه اسم (أبو القصيدة السيمفونية) وقدّم إنجازات موسيقية، كانت تحفاً رائعة في الكمال الفني والديباجة الموسيقية والاسترسال الفكري، والتي أدهشت عالم الموسيقى في أسلوب جريء، وفي موضوع ذي رصانة وتعبير وألوان براقة، وقد اعتبره الألمان (خليفة فاغنر) ووصفوه في منزلة موسيقية جليلة ضمن من أعطوا للموسيقى مجدها الخالد.

وهاهي الذكرى تعيد نفسها، احتفالاً بذكرى مرور /٦٠/ عاماً على رحيل هذا العملاق الذي ولد في مدينة ميونيخ، وكان والده عازف آلة الهورن في فرقة أوبرا المدينة، وفي غمرة بداية حياته كانت ميوله موسيقية حيث نشأ على الحب العميق للموسيقى الكلاسيكية، وبرزت المواهب الفطرية لديه في سن مبكرة جداً، وكان في الثانية والعشرين من عمره، عندما اشترك في قيادة أوركسترا مدينة «ماينـنجن» وحقق نجاحات سريعة صقلت مواهبه، وغدا موسيقيّاً شديد الالتفات إلى الدقائق الموسيقية الفنية البسيطة، وقد ورث عن الاتجاه الألماني الجديد (ليست - فاغنر) مفهومين مهمين: مفهوم تعظيم قيم رنّات الأوركسترا، ومفهوم التشكيك في الشكل الموسيقي كقيمة مستقلة بحدّ ذاتها، لذلك وجد شتراوس في القصيدة السيمفونية مجال العمل الأكثر ملاءمة بالنسبة لفنّه.

إذا حاولنا تقييم مجموعة أعماله ككل يمكن القول إن أفضل أعمال «شتراوس» برزت عند وجود موقف شاعري أو مسرحي ذي كثافة مكيّفة مع حركية المجموعة الصوتية، يقول في مذكراته «بمساعدة ريتر أصبحت الآن متسلحاً بمفهوم مليء بقوة الفن والحياة، بعد أن بحثت عن طريقتي بتردد خلال فترة طويلة وجدت - الآن - الأرض الصلبة تحت قدمي وإني أحد المعجبين بموسيقى ليست» وكانت هذه الطريقة الجديدة (موسيقى ذات برامج) التي أنطلق من خلالها في نشاطات وأعمال كثيرة، طغت في كثير منها شاعريته على موسيقاه، وبروح المفكر الذي أيقظته فلسفة «نيتشه» كتب وألّف سلسلة من المقطوعات في أشعار سيمفونية، وأوبرات وقصائد سيمفونية، واستفاد من أسلوب «فاغنر» من خلال استخدامه العبارات المميزة في أوبرا «سالومي» وتطرق «شتراوس» في بعض أعماله إلى فكرة «البطل» في «مغامرات تِل الماكر» و«دون كيشوت» والقصيدة السيمفونية «حياة البطل» و«ماكبث» وغيرها، فعبّر عن فكرة الفرد بمواجهة المجتمع، وفي كثير من الأحيان يموت، ومع ذلك يظلّ اسمه خالداً من خلال سحر الفن والأدب والأساطير والمسرح والفكر الشخصي الجريء والأبدي.

تمثّل الأغنيات الشعبية البالغ عددها /١٥٠/ أغنية، والتي ألّفها «شتراوس» في حياته نتاجاً مهماً مقارنة من حيث العدد بـ نتاج «براهمز» حيث كان القاسم المشترك فيها اعتمادها على نصوص كتبها شعراء من المدرسة المسماة (مدرسة ميونيخ) الذين عاشوا في الستينات من القرن التاسع عشر، ويمكن القول إن الأغنية الشعبية لدى «شتراوس» جميلة بحد ذاتها، أوبرا مصغرة، وعندما كان يعزفها أمام الجمهور، كان يثير الإعجاب بفعل الرشاقة التي يبديها في العزف على البيانو، حيث كان ينتقل من لحن إلى آخر، ومن أغنية إلى أخرى بمرونة ومهارة، مما جعل السامعين يتشوقون إلى سماع أغنية أخرى إضافية من فنانهم المحبوب الذي لا يضاهى.

لقد اتصفت أعمال «ريتشارد شتراوس» بالإعجاز والعظمة، والإنجاز في نغمات مختلطة في الشكل والمحتوى، والتقنية المميزة في أسلوب موجه، منير، واضح المعالم، وقد اعتبره أكثر من مؤرخ وباحث موسيقي: «خاتم الموسيقى الرومانتيكية، ورجل التراجيدية الداكنة، ومجمّل الكوميديا.. يرسم ألحانه بدقة متناهية».. إنه الساحر الموسيقي الذي ألغى بمهارة فائقة مفهوم الزمن.

❍ ❍ ❍

جوهـــر الموســـيقى

من يتابع دراسة عالم الموسيقى الرحب، يدرك جيداً أن بين الموسيقى والأدب وسائر الفنون روابط وثيقة، فقد تأثرت عبر مسيرتها الأزلية بالشعر وفن العمارة والنحت والتصوير والرقص والتمثيل والفنون الآلية، إلى جانب تأثيرها في هذه الفنون، كما أنها كانت موضع اهتمام الفلسفة والدين والعلوم الأخرى..

حتى ندرك خصائص فن الموسيقى الجوهرية، لابد من إرجاع صلتها الحقيقية بالعالم الطبيعي والروحي، لنصل إلى صلتها بالحضارة والفنون الرفيعة والأحوال الاجتماعية ونظم المجتمع في العصور المختلفة، وما زال –حتى اليوم- لبعض المصطلحات معان خاصة في تاريخ الموسيقى، فنقول: موسيقى رومانسية، وموسيقى عصر «النهضة»، وموسيقى عصر «الباروك» وموسيقى عصر «الروكوكو» وموسيقى «رومانتيكية» و«تعبيرية» وعلى سبيل المثال: لا يمكن فهم الموسيقى «الرومانتيكية» التي ظهرت في أوروبة في بداية القرن التاسع عشر فهماً صحيحاً دون دراية بالحركة «الرومانتيكية» التي حدثت في الشعر والدراما والقصة في السنوات (١٨٣٠-١٨٦٠م). ولشومان وشوبان وبرليوز وليست وفاجنر، نظراء في الأدب هم: هايني وفيكتور هوجو وشيلي وألفريد دي موسيه وجورج صائد وبيرون وغيرهم..

الحركة الرومانتيكية في الأدب والفن كانت من أهم المظاهر التي تميز بها القرن التاسع عشر، وفي الموسيقى، كانت هذه الحركة قوية فعالة إلى أبعد حد، إذ عادت بنتائج مثمرة جديدة وذات أثر، حتى إنه يتعذر فهم الم وسيقى الأكثر حداثة فهماً صحيحاً، إذا لم تعرف الجوانب المختلفة التي يتكون منها أي عمل فني «رومانتيكي»

وكلمة «رومانتيكية» انحدرت من كلمة «رومانس» بكلا معنَيَيها، أي بمعنى حكاية، وبمعنى لغة، وبوجه عام تطلق كلمة «رومانتيكي» على الدقائق الخرافية والوفيرة التي تميزت بها «رومانسيات» أدب العصور الوسطى، أي الأشعار الفرنسية والإيطالية والإسبانية، التي شاعت حوالي سنة ١٢٠٠ إلى سنة ١٥٠٠م، وتأثر بها الأدبان الإنكليزي والألماني تأثراً عظيماً.

العناية بالفولكلور وبالأغنية الشعبية، من السمات البارزة للرومانتيكية وإذا رجعنا إلى الموسيقيين «فيبر» و«مندلسون» و«شومان» و«برامز» نرى أن الأغنية قد أصبحت ذات أهمية كبيرة، إذ أصبحت في النرويج وبوهيميا والمجر وبولندا وروسيا، ضرورة بوصفها أساساً للفن القومي الجديد الذي يعد نتيجة للحركة الرومانتيكية العظيمة التي سادت أوروبة كلها، ويكفي أن نذكر أسماء مثل «شوبان» و«جلنكا» و«ريمسكي كورسا كوف» و«موسورسكي» و«سميتانا» كي ندرك إلى أي حد بلغت الأغنية الشعبية في القرن التاسع عشر، وإلى أي حد امتد أثرها.

في موسيقانا العربية، كانت، وما زالت، الأغنية الشعبية أكثر ألوان الغناء التصاقاً بالناس، وخاصة تلك التي لها جذورها القديمة، ولكن العناية بها لم تكن على مستوى الأهمية المطلوبة، وتُركت عرضة للتشويه والاقتباس الممسوخ البعيد عن الأصالة، مع الإشارة إلى أن هناك تجارب ناجحة قام بها: أبو بكر خيرت، وحليم الضبع، ورفعت حرانه، وصلحي الوادي، وعطية شرارة وجمال سلامة، وجمال عبد الرحيم وبليغ حمدي، في معالجة صياغات آلية جديدة لبعض أغنيات وألحان الأغاني الشعبية العربية، ولا أدري لماذا توقفت هذه التجارب المهمة التي لو استمرت بشكل علمي مدروس —كما فعل الموسيقار الخالد سيد درويش- الذي كان لأعماله الخالدة تأثير كبير على موسيقانا، وفعلها التاريخي في تعبيد الطريق أمام أنماط جديدة نابعة من خيال موسيقي خصب، وحس مرهف بمعاني الكلمات ونبض إيقاعها وانعكاساتها على المسار اللحني، ونابعة من التجاوب الصادق مع الأحداث الوطنية والاجتماعية..

شوبان و«البولونيز»

إحياء لذكرى مرور /٢٠٠/ عام على ولادة الموسيقار البولوني الشهير «فريديريك شوبان» (١٨١٠ - ١٨٤٩م) الذي يعد رمز بولونيا، وموسيقارها العبقري الخالد، يحتفل العالم بقرار من المؤتمر العام لليونسكو الذي عقد في باريس في خريف عام ٢٠٠٩، بنتاجاته الإبداعية الرائعة، لقد دخل «شوبان» عالم الموسيقى، بفضل تأليف مقطوعة «بولونيز» في سن الثامنة من عمره، التي كانت فاتحة لتفتح عبقريته، ولفت الأنظار إليه، في السنوات التالية، وأصبح سيّد الحفلات والصالونات، ولقب بـ «موزارت الجديد» لبراعته وتقنيته وفنّه في العزف.. لقد درس الأغاني الشعبية البولونية، دراسة مستفيضة، صاغ منها مؤلفات البيانو كأساليب عمل فنية رائعة مصدرها روح الوطن، فقد آمن بأن «الفن الحقيقي هو الذي ينبع من روح الوطن، وروح الوطن هي شعبه.. ففي أعماق الشعب تكمن عبقرية الوطن وقوته الفعالة».

لقد تطورت موسيقى «شوبان» في باريس منذ عام /١٨٣١/ فغزاها بألحانه القومية النضالية، وبخطى سريعة تفتحت عبقريته التي أحدثت التطور في صياغة الألحان، تحدوه الجرأة وارتقاء المجد، وتمكن في عام /١٨٣٦/ من تحويل رقصة «البولونيز» الاستعراضية إلى قصيدة بطولية، وكان هذا النوع من الموسيقى بالنسبة له ثمرة تطوير بطيء ارتبط باسمه.

كانت «البولونيز» رقصة بطيئة، يمارسها النبلاء أمام الملك، وبلغة موسيقية فتح الموسيقار «ويبر» الطريق أمام «شوبان» من خلال تأليفه لعدة مقطوعات لرقصة «البولونيز» قال عنها الموسيقار «ليست»: «صممت لكي تجلب انتباه السيدات إلى الرجال، ولكي تظهر تصرفاتهم الشهمة واللبقة، كانت بمثابة استعراض يشترك فيه أعضاء المجتمع، كل يحاول إظهار ما يتمتع به من رشاقة وشهامة وحسن التصرف»..

وقد وجد «شوبان» في هذه الرقصات وسيلة للفت انتباه الناس إلى الاضطهاد الذي يعانيه الشعب البولوني، لقد عبّر «شوبان» عن ألمه في بلاد المنفى، وعن الرمز الأبدي لوطنه، في هذه المقطوعات البولونية الشعبية، واختار التكلّم بلغة إنسانية مقنعة ليصل صوت بلاده إلى العالم.

ومن خلال مقطوعات «المازوركا» التي تعتبر رقصة نسائية، ألّف «شوبان» في حياته أكثر من خمسين مقطوعة منها، كما أدخلها في عدد كبير من أعماله الأخرى، ومن خلالها ظل على اتصال مع بولونيا بدرجة حميمة أكثر، وشخصية أكثر من ارتباطه ببولونيا من خلال مقطوعات «البولونيز» لقد وجدت في مقطوعات المازوركا، الوجه الحقيقي لبلاده، دون أن يلونه بألوان ميثولوجية خرافية، يقول الموسيقار «ليست» عن ألحان المازوركا التي ألفها شوبان ما يلي: «لقد أطلق شوبان المجهول من الشعر الذي كانت تتميز به مقطوعات المازوركا البولونية الأصلية وحافظ على إيقاع الرقصة، وحسّن اللحن، ووسع الأبعاد، وأدخل فيها أنغاماً جديدة».

وأطلقت مقطوعات «الليليات» شهرة «شوبان» حيث اتبع فيها النمط السائد في الذوق الموسيقي، ونجح بإعطاء هذا النوع من الألحان مكنونات خاصة بها، فكانت «ليلياته» الذكرى التي لا يريد أن ينساها، العودة نحو ماضٍ مليء بالوعود الهامسة، لذلك ظلّت عنده بمثابة الصالة الداخلية، والنافذة التي يطلّ منها على الليل المتحرر، والارتجال تحت ضوء النجوم.

وتعد مجموعات «الدراسات» من أجمل ما ألّفه وعزفه «شوبان» وبفضلها أصبح فيما بعد بالنسبة للبيانو، ما كان «باغانيني» بالنسبة للكمان، وكان كما قال عنه نقاده: «لا يتجاوز الممنوعات في العزف إلا لإثراء أساليبه، ولا يسجن نفسه داخل الصعوبات إلا لكي يشعر بأنه أصبح حراً بدرجة أكبر».

○ ○ ○

رافيل وقالب البوليرو الشهير

يرتبط اسم الموسيقار الفرنسي موريس رافيل (١٨٧٥-١٩٣٨) ارتباطاً وثيقاً بقالب موسيقي شهير يدعى «البوليرو» الذي سجل إعجازاً في التلوين الأوركسترالي، وطول النفس، والتدرج المذهل في البناء الموسيقي، حتى الذروة، حيث قمة الانفعال والتلوين بالتعبير المقامي من خلال انتقالات «هارمونية» تكفل تجديد نشاط العازف والمستمع على السواء.

من المعروف أن الرقصات الإسبانية أغلبها سريع الإيقاع، و«البوليرو» تعدّ من الرقصات الهادئة بالنسبة للإيقاع والموسيقى، وهو قالب حديث وقديم في آن معاً.. يقول قاموس أوكسفورد الموسيقي: «إن البوليرو» رقصة إسبانية ثلاثية الإيقاع في الأصل يقوم بتأديتها زوج من الراقصين (رجل وامرأة) أو عدة أزواج، وتؤدى أصلاً كرقصة شعبية بمصاحبة أصوات الراقصين أنفسهم، وتلعب حركات الأيدي دوراً هاماً في حركات الراقصين والراقصات.. و«البوليرو» في وضعه الحديث لايعتبر رقصة شعبية، وقد استخدم لأول مرة في عام ١٧٨٠م.

بدأ قالب «البوليرو» دخوله عالم الموسيقى الكلاسيكية، كأحد القوالب الموسيقية الحرّة منذ أيام الموسيقار «فريدريك شوبان» (١٨١٠-١٨٤٩) حيث كانت التحلية والزخرفة في كثير من ألحانه تتميز بنوع خاص من الثراء اللحني والنغمي، ويظهر قالب «البوليرو» في أعمال شوبان للبيانو وبخاصة رقم (١٩).

ويمكننا أن نلمح «البوليرو» في بعض رقصات الموسيقار «ألبينيز».

في صيف عام ١٩٢٨، طلبت راقصة الباليه الألمانية الشهيرة «ايڤا روبنشتاين» من موريس أن يختار لها رقصة مؤلفة من متتابعة موسيقية، من مؤلفات «ألبينيز» كي تقوم بالرقص على إيقاعاتها، لكن رافيل فضّل أن يكتب موسيقى أصلية، خصيصاً لها، يختارها من روح الموسيقى الإسبانية، على الرغم من أنه فرنسي الجنسية، وظهرت بعد ذلك رقصة البوليرو في أول عرض لها في باريس، في (٢٢ تشرين الأول) من عام ١٩٢٨.

تتميز رقصة البوليرو بدقّة العزف، وتتألف من جملة موسيقية جميلة رشيقة، تتكرر عشرات المرات، بطرق مختلفة، تقليدية في أغلب الأحيان، ونموها وتكرارها يكون من المقام نفسه، أو يمكن الخروج عنه ويعاد إليه مرة ثانية.

عندما قدَّمت «ايڤا روبنشتاين» رقصة البوليرو لأول مرة، قدمتها من خلال مشهد مسرحي في حانة، يوجد فيها منضدة تصعد فوقها، وتقوم بتقديم رقصتها، وفي كل جملة موسيقية، تقوم بتغيير حركاتها.. ونجحت الموسيقى والرقصة المصاحبة لها، وسجلت على أسطوانة عزفتها فرقة أوركسترالية بقيادة المايسترو «أندريه كوستلياني» ونالت شهرة عالمية واسعة.

لقد كان قالب «البوليرو» الذي رسخ أقدام رافيل وارتبط باسمه، بمثابة نماذج رائعة تعبّر عن عواطفه وأحاسيسه، وتشير إلى العناية الفائقة التي كان يمنحها للتفاصيل الصغيرة في موسيقاه، كما أنه جعل الآلات غير المألوفة التجانس تتبادل الأداء للحن المميز، وهذا ما أعطى المستمع جرعة جمالية محببة، مما جعل الموسيقار الإسباني (مانويل دي فايا) يقول: «إن الملحنين الإسبانيين يتعلمون من أعمال رافيل الشيء الكثير عن كيفية معالجة ألحانهم الشعبية».

واستفادت الموسيقى العربية من قالب البوليرو، وقد اقتبسه بعض الملحنين في أعمالهم الموسيقية، ويعتبر لحن الموسيقار مدحت عاصم، «دخلت مرة في جنينة»

الذي غنته المطربة الراحلة العظيمة أسمهان في الثلاثينيات من القرن الماضي من أشهر هذه الألحان على الإطلاق، فقد نال هذا اللحن شهرة كبيرة، لدرجة أن الإذاعات في حينه كانت تبثه يومياً، ومن قصص إقبال الجماهير العربية على سماعه روى الكاتب الكبير عباس محمود العقاد، أنه كان يتجول بالترام، وعلى الأقدام في شوارع القاهرة بحثاً عن «دخلت مرة في جنينة» ولم يتيسر له الأمر، لرواج هذه الأغنية الرائعة، التي قال عنها العقاد إنها كانت جديدة على أذن المستمع العربي.

❍ ❍ ❍

الطرب في موسيقا العرب

الطرب سمة أساسية من سمات الموسيقا العربية والشرقيّة، وهي ميزة قد لا نجدها في أيٍّ موسيقا من موسيقا الشعوب الأخرى..

بداياته كان نوعًا من التوافق أو الانفعال الإيقاعي، ومع مرور الوقت تحوَّل إلى نوع من التوافق الإيقاعي أو العاطفي بين الموسيقا وبين المستمع، والإيقاع كان البداية، فالإنسان هو كائن إيقاعي يعيش ضمن منظومة إيقاعية كاملة، وهناك أيضًا إيقاعات داخلية للإنسان، فنبض القلب هو نوع من الإيقاع.. والشهيق والزفير هو تتابع إيقاعي.. والإنسان عندما يستمع إلى لحن موسيقي فيه إيقاع يحاول أن يتوافق مع هذا الإيقاع بشكل ما- وهذا التوافق سيزيد من نبضه لأن المنظومة الإيقاعية التي يعيش فيها الإنسان اختلفت..

في البداية كان الإيقاع يكفي لاستثارة الطرب.. وإيقاع الشعر كان كافيًا لاستثارة الطرب أيضًا.. وبعد ذلك كان لا بد أن تدخل الموسيقا، التي كانت في البداية مرافقة للإيقاع وقصيرة الجملة اللحنية، وتبدأ من منطقة الأصوات المنخفضة، وتتسارع وتتزايد حدّة إلى أن تصل الموسيقا إلى ذروتها ثم تعود فتنخفض وتنتهي الجملة اللحنية، وتبدأ استثارة الطرب مع تزايد حدة الأصوات، والطرب لا يقف عند هذا الحد، فهناك الطرب العاطفي الذي يتنوع بتنوع العواطف لدى الإنسان (الحزن، الفرح، الشعور بالوحدة، الغربة..)

أما «الملائمة» التي تتعلق بنفسية الإنسان ومخزون ذاكرته المختلفة فتحتل الدور

الأهـم حيث يتحوّل الطرب، من طرب حماسي فيه الكثير من الخروج عن الطور، إلى طرب فيه الكثير من الدور للنفس وللروح وللعاطفة.. ويعد التكرار من العوامل المحرّضة للطرب، فموسيقانا العربية، ذات مدلولات بالغة الأثر، وهذا ما يطلق عليه «صفة الرجوع إلى القرار» التي تحدد اسم المقام الموسيقي، وقضية التكرار في الموسيقا العربية تعود إلى نوع التأليف والقوالب المتبعة، التي تنطلق من القرار ولا تلبث أن تعود إليه، لتحصل النشوة التي ينتظرها المستمع، ولا غنى عنها، لأنه تعوّد على هذا النوع من الموسيقا وسبب ذلك يعود إلى ارتباط اللحن بالشعر أو بالكلمة المغناة، وهذا له دوره الكبير في الحدّ من انطلاق موسيقانا العربية.. من هنا كانت الدعوة إلى تأليف موسيقا مدروسة بعيدة عن الغريزية، تكون ذات حركة متتالية، ويقودها هدف معين، لا تكتمل عناصره إلا من خلال المتابعة الواعية والثقافة والعلم.

ومن أجل التطور، يجب الابتعاد عن الشعر والكلمة التي تجبر الملحن والمؤلف الموسيقي بإيقاع الكلمة.. وهنا نختلف مع هذه الفكرة، لأن ضروب الشعر وطاقاتها الموسيقية المتنوعة تفتح للمؤلف الموسيقي آفاقًا جديدة يمكن أن تستغلها الموسيقا، ولنا في فن الموشحات خير مثال.. ونحن نعرف أنه يحق للموسيقي أن يتمرّد على البيت الأصلي، وعلى النغمة الأم، ويستطيع أن يلوّنها ويحوّرها كما يشاء، والكلمة يمكن أن تشحن بالموسيقا إذا عرف الملحن كيف يضع يده عليها. وكيف يشحنها بالموسيقا، ويفجّر طاقاتها الكامنة مستعينًا بكل عناصر الشعر الأخرى كالصورة والفكرة والخيال.. أمّا التفعيلة فهي طاقة جديدة حررت الموسيقا من أسر البيت الشعري المقفّى. وبشكل عام الأصوات عندنا غير مؤهلة تأهيلاً موسيقيًا، يتيح لها تلبية الأفكار الموسيقية التي يريدها المؤلف الموسيقي، فمعظمها إن لم نقل كلها، تنحصر ضمن طبقات موسيقية محدودة إضافة إلى عدم وجود عنصر التدريب الذي يمكّنها من حرية القفزات والتلاعب الصوتي، التي تخدم أفكار المؤلف الموسيقية البحتة، فلو كان لدينا «أوبرا» يتعامل معها المؤلف تعاملاً موسيقيًا كاملاً، أي يعامل

الصوت البشري كما يعامل الآلات الموسيقية كان يمكن الاعتماد عليها وتأليف أنواع موسيقية جادة تخدم الهدف المقصود الذي تحدثنا عنه، وعلى أي حال ليس لدينا- حتى الآن- موسيقا بحتة، ولهذا كانت الدعوة إلى تأليف مثل هذا النوع من الموسيقا، ولو كان الأمر حلمًا بعيدًا، فإنه يدخل في رحاب الأمل، والأمل حافز يدعو للتفاؤل..

الدور الذي لعبه الموسيقار الخالد محمد عبد الوهاب في تجديد الموسيقا العربية، في مجال الطرب يتجلى بصورة واضحة في قصيدة «يا جارة الوادي» التي تعد نقلة نوعية من حيث انتقاء الكلمة وبسط المساحات الصوتية الغنائية المدروسة، إضافة إلى الطرب الراقي.. «يا جارة الوادي» كانت حدثًا مهمًا في عالم الطرب العربي، فقد بدأها من نغمة البياتي، وأنهاها بنغمة الحسيني، وهذا يخالف العادة التي كانت متبعة سابقًا في غناء القصائد الشعرية، حيث كانت تبدأ وتنتهي بالنغمة نفسها، وهنا يكمن تجديد عبد الوهاب في الطرب العربي ويعدّها النقاد بمثابة إعلان استقلال لصوت عبد الوهاب عن ملامح غناء الشيخ سلامة حجازي والشيخ سيد درويش..

أما مرحلة «المونولوج» لدى محمد عبد الوهاب، فتعتبر بمثابة ميل إلى التعبير في الغناء وفيه اقترب من الأسلوب الإلقائي الأقرب إلى الغربي منه إلى الشرقي.. بعيدًا عن التطريب الحرفي، وتعدّ أغنية، «في الليل لما خلي» من أهم أغنيات هذه المرحلة في عمقها الوجداني، وقوتها التعبيرية وتصويرها المبدع..

أما «الموّال» فلا شك أن عبد الوهاب «سيد الموال» لأنه جعل لكل موال لياليَ خاصة به، لا يمكن أن تستبدلها بليالٍ أخرى، ويمكن للمتتبع لفنه أن يعرف الموال القادم بعده، وتشكّل في النهاية قمة الطرب والنشوة الفنية التي تتفاعل معها الأحاسيس الإنسانية.

○ ○ ○

الموسيقا الشعبية؟!

أكثر من مرة كتبت عن ضرورة العمل لتطوير موسيقانا الشعبية، هذه الموسيقا التي هي حصيلة تراث ضخم وغني من الألحان التي تطوّرت خلال عملية النقل السماعي، وتستمد عناصرها وجوهرها من حياة الناس البسطاء، وتعتبر ثروة ضخمة ظلت لسنوات طويلة مهملة لم تمتد إليها يد التطوير..

في دول الغرب وجدت الموسيقا الشعبية منذ سنوات طويلة من يأخذ بيدها ويطورها وينهل من معينها، فأخضعوها للقوالب الموسيقية في أوبراتهم وسيمفونياتهم وأغنياتهم الجديدة وفق الأساليب الفنية الحديثة، وكانت تجارب عديدة ناجحة تم من خلالها التجديد والتطوير في الموسيقا الشعبية مع الحفاظ على طابعها الأصيل المميز، وإن كان قد سار جدل حول مشكلة إبداع الموسيقا الشعبية؟ هل هي في الأصل من إبداع جماعة؟ أو من إبداع فرد، فقد أثبتت الدراسات الحديثة بصفة قاطعة أن دور الجماعة، ليس إبداع أغنية، بل هو إعادة لهذا الإبداع، وقد يصيب الأغنية بعض التعديل من فرد إلى آخر، وبمرور الأيام والسنوات تلحق بالأغنية تغييرات كثيرة وربما اعتبرت أغنية جديدة، لا تمت بأي صلة للأُغنية الأصيلة.

في منتصف قرننا الحالي، انتعشت الموسيقا الشعبية في كثير من بلدان العالم المتقدّم، فتركت بصماتها الواضحة على نتاجات أعمال لكبار الملحنين، واللافت للنظر أن هذه الأعمال حافظت على سمة المرونة التي تتسم بها الأغنية الشعبية،

والتي ساعدتها في الماضي على أن تظل محفورة في ذاكرة الناس حتى لو تعدلت تبعاً للأنماط الجديدة في التعبير.

وخير تجربة يمكن الاستفادة منها في تطوير موسيقانا الشعبية، تجربة الموسيقار المجري بيلا بارتوك (١٨٨١-١٩٤٥). الذي ارتبط عاطفياً وفنياً بالموسيقا الشعبية المجرية، وكان يؤلف موسيقاه المؤسسة على هذه الموسيقا الشعبية بالأساليب الحديثة، فيلتزم في بعض مؤلفاته بما يسمى بالمقامية، وأخرى باللا مقامية، وقد عرض تجاربه الناجحة في العديد من دول العالم وحضر اجتماعات مؤتمر الموسيقا العربي الأول الذي عقد في القاهرة عام /١٩٣٢/.

لقد درس «بيلا بارتوك» في بداية حياته الموسيقا الكلاسيكية، وألّف بعض أعمالها، ولكنه بعد فترة بدأ يكتشف الموسيقا الريفية المجرية الأصيلة التي كانت مجهولة أو تكاد للموسيقيين، فوجد فيها الأساس التعبيري لأسلوب الموسيقا القومي الذي يطمح إلى تحقيقه، وكانت بداية عملية جمع الموسيقا الشعبية والعمل على نشرها، وأدت دراساته مع صديقه «زولتان كوداي» إلى جمع وتصنيف أكثر من /٦٠٠٠/ أغنية أخذها من أفواه المغنين الشعبيين المجريين والرومانيين والسلوفاكيين، ثم اتسع بحثه حتى شمل الموسيقا العربية في شمال أفريقيا، وظهرت أهم أعماله عام ١٩٢٤، وهي الموسيقا المجرية الشعبية، وكان يهتم أيضاً بالآلات الشعبية وألحانها فأرّخ لها وكتب عنها دراسات غاية في الأهمية.

وفي وطننا العربي تجارب يمكن أن تحتذى، تأثر أصحابها بالموسيقا الشعبية مثل: عاصي ومنصور الرحباني من لبنان، وأبو بكر خيرت ورفعت جرانه، وجمال عبد الرحيم، وعبد الحليم نويرة وعلي إسماعيل من مصر، وصالح المهدي من تونس.. والأعمال التي قدّمها هؤلاء نجحت نجاحاً كبيراً، وحافظت على روح موسيقانا الشعبية

لحناً ومقاماً وإيقاعاً، مع استنباط عناصر تعدد الألحان، فكانت الطريق نحو آفاق موسيقية عربية جديدة أثمرت نتاجات ترقى إلى العالمية.

إن دور هذه الموسيقا الشعبية في حياة الأمم والشعوب، ليست مجرد صيحات من الغناء والأنغام التي تردد في المواكب والاحتفالات والأعياد والمناسبات الشعبية، ولكنها نبضات روح الأمم، وقلوب شعوبها، تصوّر أحلام الأجيال وتطلعاتها وآمالها وعاداتها وتقاليدها، وتطويرها يتطلب منّا الإيمان بأهميتها وقيمتها وأصالتها، والعمل على إظهارها وتقديمها بلبوس عصري منفتح على الثقافات العالمية، ورؤية نابعة عن وعي متزايد بروح هذه الموسيقا، وعناصر قوتها وتجددها، وخلودها..

○ ○ ○

إلياس الرحبانـي

فارس الموســـيقى

الموسيقار اللبناني الصديق إلياس الرحباني، أدخل الفرحة والبهجة والسرور إلى قلوب عشاق فنّه الأصيل الرائع والمتجدد، عندما منحته الحكومة الفرنسية وسام الفنون والآداب من رتبة فارس، تقديراً لمجمل أعماله ومؤلفاته الموسيقية التي بلغ عددها /٦٥٠٠/ مقطوعة وأغنية، أداها أكثر من /٩٦/ مؤدياً ومغنياً، وهي متنوعة وموزّعة بين موسيقى وأناشيد وطنية ودينية وأعمال «أوبرا» و«أوبريت» ومسرحيّة وموسيقى أفلام.. قام بإنجازها على مدى أكثر من خمسين سنة من العمل المتواصل، والإبداع الذي لا حدود له، في عالم الموسيقى والنغم والتطور..

مسيرة عطاء إلياس الرحباني، بدأت منذ ستينيات القرن الماضي، وكان بحق ومازال شخصية فنية استثنائية في عالم الموسيقى العربية والعالمية، قام باستلهام روح عصره، وقد أحب الموسيقى بعد أن تعرّف عليها من خلال أخويه عاصي ومنصور (الأخوين رحباني) اللذين كانا يكبرانه في السن، وتوزعت دراسته في «أنطلياس» ومعهد الرسل في جونيه ومدرسة الفرير في رأس بيروت وفي عام ١٩٥٤م انتسب إلى «الأكاديمية» اللبنانية لمدة أربع سنوات، حيث تمرّس بالعزف على البيانو، قبل أن ينتقل إلى «الكونسرفتوار» الوطني عام ١٩٥٥م، وفي الفترة الواقعة بين ١٩٦٢ و١٩٧٢م أسس ما يعرف بـ«الموجة العالمية للموسيقى والأغاني الفرنسية والإنكليزية»، ونال العديد من الجوائز المحليّة والعربية والعالمية..

يعود الفضل إلى إلياس الرحباني في إطلاق /٣٥/ مغنياً من أشهرهم: ماجدة الرومي، باسكال صقر، جوليا، مانويل، سامي حبيقة المعروف بسامي كلارك وغيرهم، وغنّى من ألحانه فيروز وصباح ونصري شمس الدين وهدى وملحم بركات وغسان صليبا ووديع الصافي، وعمل في المسرح الاستعراضي، وشارك في مهرجانات معرض دمشق الدولي، ومهرجانات بعلبك، ورافق فرق الفنون الشعبية والأخوين رحباني في جولات عالمية كثيرة، ووضع الموسيقى التصويرية للعديد من الأفلام السينمائية العربية أشهرها: «حبيبتي» و«أجمل أيام حياتي» و«دمي ودموعي وابتسامتي» واستعانت فرق موسيقية لبنانية وعالمية عدّة بألحانه المميزة..

لقد حمل إلياس الرحباني إلى لبنان الشقيق والوطن العربي، ثورة فنية نبيلة، مطعّمة بالأصالة والجديّة والإبداع، وسلك درباً طويلاً أوصله إلى آفاق عالمية رحبة وواسعة الآفاق، قدّم من خلالها جيلاً بكامله إلى الشهرة والاستحقاقات الكبرى، حيث لم يقدّم إلياس الرحباني للجمهور العربي والعالمي مطرباً أو نجماً إلا وحصد النجاح والإعجاب منذ اللحظة الأولى لظهوره، مثلما فعل مع ملحم بركات في لحن «لاتهزي كبوش التوتة» ومع صباح في لحن «هالي دبكة يابا أوف»..

حركته التجديدية في الموسيقى تجاوزت المألوف في زمن انهارت فيه القيم، وتحطّمت الآمال، وتقوقع الطموح.. مشهدية الأغنية تخرج من يديه كمنحوتة متكاملة، متوازنة، ثابتة ورصينة، فيها التزاوج السلس بين اللحن والصوت والكلمة، بين السمع والنظر والمشاعر.. تعشق الأذن ألحانه لما تحمله من دفء، وما تعبق به من رومانسية، وحيث ينثرها يستحضر الربيع، ويفوح العطر، وتتجدد الحياة..

إلياس الرحباني: باعتقادي أنَّ التكريم الحقيقي للفنان والأديب والمبدع أن يحبه

الناس، وأنت في قلوب الجماهير منذ عقود زمنية عدّة.. أنت مكرّم منذ أكثر من نصف قرن.. ألف مبروك وشكراً من القلب لأنك لم تبخل علينا، أعطيتنا أجمل الألحان والأغنيات، والأعمال الموسيقية الرائعة..

❍ ❍ ❍

في الموسيقى ضيعنا الطرب

أغنيات كثيرة، نستمع إليها من نتاجات هذه الأيـام، التي يطلق عليها اسم «أغنيات شبابية» وبكل أسف أغلبها إذ لم نقل كلها، لا علاقة لها بماضي أغنياتنا ولا بأصول الموسيقى العربية، والصفة التي تميّزها عن غيرها من موسيقات العالم، ألا وهي الطرب، الذي كان في الماضي في موسيقانا نوعاً من التوافق أو الانفعال الإيقاعي.

ومع مرور الوقت تحوّل إلى نوع من التوافق الإيقاعي أو العاطفي بين الموسيقى وبين المستمع.

الإيقاع كان البداية، فالإنسان بحد ذاته هو كائن إيقاعي، يعيش ضمن منظومة إيقاعية متكاملة، وهناك أيضاً إيقاعات داخلية للإنسان، فنبض القلب هو نوع من الإيقاع، والشهيق والزفير هما تتابع إيقاعي.. والإنسان عندما يستمع إلى لحن موسيقي فيه إيقاع، يحاول أن يتوافق مع هذا الإيقاع بشكل ما، وهذا التوافق يزيد من النبض، لأنَّ المنظومة الإيقاعية التي تضبط حركة الإنسان تكون قد اختلفت..

في البداية كان الإيقاع يكفي لاستثارة الطرب، وإيقاع الشعر كان كافياً لاستثارة الطرب أيضاً.. وبعد ذلك كان لابد من تدخّل الموسيقى، التي كانت في البداية مرافقة للإيقاع وقصيرة الجمل اللحنية، وتبدأ من منطقة الأصوات المنخفضة، وتتسارع وتتزايد بحدّة إلى أن تصل الموسيقى إلى ذروتها ثم تعود فتنخفض وتنتهي الجملة اللحنية، وتبدأ استثارة الطرب مع تزايد حدّة الأصوات، والطرب لا يقف عند هذا

الحد، فهناك الطرب العاطفي الذي يتنوّع بتنوع العواطف لدى الإنسان (الحزن- الفرح- الشعور بالوحدة- الغربة..) وهنا يأتي دور نفسية الإنسان ومخزون ذاكرته المختلف، الذي يحتل الدور الأهم، حيث يتحول الطرب، من طرب حماسي فيه الكثير من الخروج عن الطور، إلى طرب فيه الكثير من العاطفة، ويعتبر التكرار من العوامل المحرضة على الطرب، وموسيقانا الشرقية ذات دلالات بالغة الأثر في هذا المجال، ويطلق على هذه الدلالة «صفة الرجوع إلى القرار» التي تحدد اسم المقام الموسيقي.

التكرار في الموسيقى العربية يعود إلى نوع التأليف والقوالب المتبعة، التي تنطلق من القرار ولا تلبث أن تعود إليه، لتحصل النشوة التي ينتظرها المستمع، ولا غنى عنها، لأنه تعوّد على هذا النوع من الموسيقى بسبب ارتباط اللحن بالشعر أو بالكلمة المغنّاة ولعب هذا دوراً كبيراً في الحد من موسيقانا العربية، لذلك كانت دعوات كثيرة إلى تأليف موسيقى مدروسة بعيدة عن الغريزة، تتألف من حركات متتالية، ويقودها هدف معين، لا تكتمل عناصره إلا من خلال المتابعة الواعية والثقافة والعلم..

من أجل هذا التطور، يجب الابتعاد عن الشعر والكلمة التي تجبر الملحن وتقيده بإيقاع الكلمة، وهذه الفكرة لقيت معارضة شديدة من قِبَل بعض الملحنين المتمسكين بأصالة الموسيقى العربية، لأنَّ بحور الشعر وطاقاتها الموسيقية المتنوعة، تفتح للمؤلف والملحن الموسيقي آفاقاً جديدة، يمكن استغلالها بشكل جيد، ولنا في فن الموشحات خير مثال، ونعلم جيداً أنه يحق للموسيقي أن يتمرد على البيت الأصلي، وعلى النغمة الأم، ويستطيع أن يلوّنها ويحورها كما يشاء، والكلمة يمكن أن تشحن بالموسيقى إذا عرف الملحن كيف يضع يده عليها، ويفجّر طاقاتها الكامنة مستعيناً بكل عناصر الشعر الأخرى كالصورة والفكرة والخيال... كما أنَّ شعر التفعيلة، قد قدم للأغنية العربية طاقات جديدة، وحرر الموسيقى من أسر البيت الشعري المقفّى..

مالنا وهذا الحديث لأن ما نسمعه في هذه الأيام من أغنيات وألحان، ليس له علاقة

مطلقاً بكل ما ذكر، لأنَّ الأصوات بمجملها غير مؤهلة تأهيلاً موسيقياً يتيح لها تلبية الأفكار الموسيقية التي طرحناها، ومعظمها تنحصر ضمن طبقات موسيقية محدودة، إضافة إلى عدم وجود عنصر التدريب الذي يمكّنها من حرية القفزات والتلاعب الصوتي، الذي يمكنها تنفيذ أفكار المؤلف الموسيقية، وهذا أدى إلى تراجع مستوى الأداء وتدني مستوى الألحان وافتقارها إلى الإبداع والتجدد، مما أفقد الغناء العربي أهم سماته المميزة وهي «الطرب» واقتصاره على الأغنية الدارجة «الطقطوقة» الخالية من أي حس جمالي أو تعبيري أو وجداني.

❍ ❍ ❍

«كوداي» والموسيقى الشعبية

زرت هنغاريا، مرة يتيمة، في مناسبة ثقافية، ومع ذلك كانت فرصة للاطلاع على جوانب من الحياة الثقافية والفنية في هذا البلد الصديق، وقد وقفت طويلاً عند تجربة رائدة ومهمة قام بها الموسيقار الهنغاري سلطان كوداي (١٨٨٢-١٩٦٧م)، في مجال تطوير وتطويع الموسيقى الشعبية، ووضعها في خدمة الموسيقى العالمية، وبكل أسف، هذه الطريقة الناجحة لم تعرف طريقها إلى موسيقانا العربية، مع أنَّها تعتمد على الغناء، والموسيقى العربية، كما هو معلوم، يغلب عليها الطابع الغنائي..

لقد شرحوا لنا كيف انطلق «كوداي» في عمله الموسيقي من نقطتين أساسيتين:

الأولى: هي أنَّ الارتفاع بمستوى الموسيقى ذات الطابع الثقافي يجب أن يرافقه، ارتفاع بمستوى جمهور المستمعين..

أمَّا الثانية: فهي أنَّ الأغاني الفولكلورية، تشكّل اللغة الموسيقية الأم، مما جعله يقوم بتدوين آلاف الأغاني الفولكلورية، وتحليلها وتحديد قوالبها، تمهيداً لإيجاد الصلة بين الغناء من جهة، وتربية الأذن عن طريق الإملاء الموسيقي من جهة ثانية، و«الصولفيج» من جهة ثالثة.. ويعد «كوداي» أوَّل من ابتكر طريقة «الصولفيج النسبي» الذي يثبت المسافات الموسيقية بأنواعها في الذاكرة، ويسهّل القراءة «الصولفائية» المطلقة.. وهذه الطريقة تتيح تدوين أية جملة موسيقية، وإخضاعها للصولفيج..

لقد استطاع «كوداي» بفضل طريقته أن يحقق نهضة موسيقية رائعة في هنغاريا، وأصبحت نسبة متذوقي الموسيقى ذات الطابع الثقافي، في تزايد مستمر، حتى إنَّ

عدداً كبيراً من المستمعين في الأمسيات السيمفونية، في هنغاريا، أصبحوا يتتبعون التدوين الخاص بالسيمفونية،من خلال الكتيبات الخاصة، بينما تقوم «الأوركسترا» بأداء السيمفونية ونعتقد أنَّه قد آن الأوان للموسيقى العربية أن تتخلى عن طريقة التلقين في تعليم التراث، وبذل الجهود المكثّفة لجعل التعليم مقتصراً على كل ما هو مدّون موسيقياً، بدقة، غناءً كان أو عزفاً، مع الإبقاء على ظاهرة الارتجال في حدود التقاسيم والليالي والموّال..

تجربة «كوداي» استغرقت أكثر من ثلاثين عاماً، قام خلالها بنشر سلسلة من الكتب والدراسات التي تضم عدداً كبيراً من الأغاني الفولكلورية الهنغارية، المدوّنة مع تحليلها الموسيقي، وقد استهل هذه السلسلة بشرح طريقته التربوية في التعليم الموسيقي، التي أعطاها الموسيقيون المحترفون والهواة كل اهتمامهم، وأصبحت تطبّق في المدارس العامة والمدارس الموسيقية العامة والمعاهد الموسيقية المختصة.. وكانت النتيجة باهرة، وبالغة التأثير، في تحقيق نهضة موسيقية في هنغاريا..

انطلق «كوداي» في عمله من منطلقين أساسيين: الأول: إنَّ كبار الموسيقيين والفرق الأوركسترالية الهنغارية، كانوا يعزفون في صالات شبه فارغة من الجمهور، والثاني: إنَّ الأطفال عموماً، يملكون أصواتاً غنائيّة سواء في المدارس العامة، أو المعاهد الموسيقية العامة، وعلى هذا الأساس، فقد سخّر الأصوات الغنائية في تعليم الغناء «الكورالي» الموزّع، وفي تعليم الإملاء الموسيقي و«الصولفيج» الغنائي، وإيماناً من أنَّ الأغاني الفولكلورية تشكّل اللغة الموسيقية الأم، فقد وجد «كوداي» أن دراستها وجمعها وتدوينها وتحليلها وتخليصها من الشوائب، هو المنطلق لتربية ونهضة موسيقية تنسجم مع تراث وطبيعة الشعب الهنغاري.. ونعتقد أنَّ هذه الخطوات والمراحل التربوية والموسيقية التي قام بها «كوداي» جديرة بالدراسة من قبل العاملين في المجال التربوي والتراثي والموسيقي في سورية، للقيام بنهضة موسيقية شاملة نحن أحوج ما نكون إليها في عالم اليوم..

بقي أن نشير إلى أنَّ طريقة «كوداي» باختصار تهدف إلى إيجاد نوع من الصلة بين الغناء، وتكوين الأذن الموسيقية من جهة، والكتابة الموسيقية والقراءة من جهة أخرى، وتتدرج المعرفة على أساس علمي، حتى نصل إلى دراسة «علم الموسيقى الفولكلورية» وفق مجموعة متسلسلة من الأغاني الفولكلورية المتدّرجة، حسب أعمار الأطفال ومداركهم، بدءاً من رياض الأطفال، وحتى أعلى مستويات الدراسة الموسيقية.. ويعلّق «كوداي» أهمية كبيرة على تربية آذان دارسي الموسيقى، وتنمية الملكة الموسيقية لديهم، وضرورة تعرّفهم على ما يستمعون إليه بدقة، وممارسة تمارين الإملاء الموسيقي، التي يجب أن تعطى بصورة جماعية، لتجديد النشاط، وتنمية الحب لدراسة الموسيقى الفولكلورية..

○ ○ ○

أدوار «الأرموي»

كتاب «الأدوار» لمؤلفه صفي الدين الأرموي البغدادي (٦١٣- ٦٨٣ هـ/١٢١٦-١٢٩٤م).. هذا العالم العربي الكبير الذي اشتغل بالشعر وعلم الإنشاء وعلم التاريخ، وكان من أحسن علماء عصره في الموسيقى، وأهم من كتب في علومها.. ومع ذلك مرّت منذ سنتين ذكرى مرور سبعمائة سنة على وفاته، بلا حس ولا خبر، وكأنه لا ينتمي إلى أمة العرب، ولا علاقة لأعماله ومؤلفاته بتاريخ وموسيقى العرب...

لقد ألّف «الأرموي» كتابه «الأدوار» في أواخر أيام الخلافة العباسية، وقد وضع فيه خلاصة تجاربه ومعارفه الموسيقية، فجاء بحق تحفة علمية نادرة، ضمّنها قواعد مدرسته العلمية الموسيقية، التي أخذها عنه جميع من أتى بعده، وأهلته لاحتلال مرتبة عظيمة بين علماء العرب حيث تشير المصادر التاريخية أنه لم يتفوق عليه أحد في الموسيقى منذ استحقاق الموصلي... وبفضل علمه وكرم أخلاقه استخلصه الخليفة المستعصم بالله لنفسه وجعله خازن مكتبه التي عمّرها واستجدّها وجلب لها نفائس الكتب، وكان صفي الدين يجلس بباب الخزانة ينسخ ما يريد الخليفة، الذي لم يكن قد اكتشف كل مؤهلاته الثقافية، ولاسيما إمكانياته الموسيقية، حتى أطلعته «لِحاظ» المغنية التي كانت مقربة جدًا منه، حيث اتفق أن غنت يومًا بين يديه بلحن جميل غريب، فسألها: من صانع هذا اللحن؟ فقالت: معلمي صفي الدين، فقال: عليّ به. فحضر بين يديه، وضرب بالعود، فأعجب به الخليفة كل الإعجاب، وصار يقضي كثيرًا من أوقات فراغه بالاستماع إلى موسيقاه، وجعله رئيسًا للموسيقيين في بلاطه، ونديمه وصديقه المقرّب، وأجرى عليه راتبًا سنويًا قدره خمسه آلاف دينار..

بعد سقوط بغداد على يد هولاكو سنة (٦٥٦هـ/١٢٥٨م)، حضر صفي الدين عند هولاكو، وغنّى بحضرته، فأعجبه غناءه وعزفه على العود كثيرًا فضاعف له مرتبه السنوي... ثم اتصل بخدمةِ علاء الدين الجويني، وأخيه شمس الدين، ووليّ في أيامهما كتابة الإنشاء ببغداد، وصار نديمًا لهما.. وبعدها زالت سعادته وساءت حالته في رزقه وعمره ومعيشته، وغلبت عليه الديون، ثم سجن وتوفي سنة (٦٨٣هـ/١٢٩٤م).

لقد عدّ الأرموي «أحسن العلماء، ومن أشهر وأمهر العازفين على العود، وأهم من كتب في علم الموسيقى منذ عصر ابن سينا وابن زيلة».. وحتى ندرك مدى علمه ومنهجيته المبتكرة في علوم الموسيقى العربية، نقتطف تعريفه للنغمة التي يقول عنها: «لكل نغمة نظيرة في الحدّة والثقل، ولا يقال للنغمة أنها ثقيلة أو حادة إلا بالنسبة إلى أخرى، وأن النغمة المسموعة من نصف الوتر حادة بالنسبة للنغمة المسموعة من مطلقة، ثقيلة بالنسبة إلى النغمة المسموعة من رُبعه، وكذلك النغمة المسموعة من الربع حادة بالنسبة إلى النغمة المسموعة من نصفه. ثقيلة بالنسبة إلى نغمة مسموعة من الثمن، وكل واحدة من هذه النغمات الأربع نظيرة بعضها ببعض، ويقوم كل واحد منها مقام الأخرى في التأليف».

طبعًا كل متعلم موسيقيًا، يعلم جيدًا مدى أهمية هذا القول، ومدى الجحود والنكران والتجني الذي لحق بموسيقانا، ويثبت أن هذه الموسيقى كانت مدونة ومدروسة بدقة وعلم ودراية.. لها قواعدها ونظرياتها وعلومها الراقية المتطورة، التي يشهد بها علماء الغرب ويؤكدون عليها في كتاباتهم ودراساتهم الكثيرة..

❍ ❍ ❍

الطَّرَب في حلب

يكشف كتاب «أهل الطرب في حلب وبلاد العرب» الذي ألفّه الفنان نور مهنا، بمشاركة محمد قدري دلال ومنى النعّال وعبد الحليم الحريري، الصادر عن دار صحارى، عن حكاية العشق الطريف بين الفن وموطنه حلب، هذه المدينة العريقة التي كانت – ومازالت- من أكثر المدن العربية إنجاباً للفنانين والمطربين، فقد تلألأت في سمائها نجوم كثيرة أضاءت ساحات الفن في الوطن العربي بأسره.

من الزوايا والتكايا كان المنطلق، فقد كان المُنشد (المُطرب) يتخذ من هذه الأماكن الرحبة، الفسيحة مكاناً لإقامة الحفلات والمناسبات، فينشد التواشيح والمدائح النبوية، وكان عمر البطش أول من أعطى الإنشاد في الزوايا أسلوب الحفلات، فطوّره وحدّثه وغيّره، وكانت هذه الأماكن منطلق الأصوات الرخيمة، فغردت الحناجر، وتعدّدت الألحان، ورددت صداها الآفاق، وكانت الزوايا مقصد عشاق الطرب في حلب، فشيوخ الطرب فيها، للإنشاد سحر يمسح تعب النهار، ويجلو صفاء الليل، ويؤنس الفضاء بأعذب الأشعار، على أنقى الأوتار.. وهكذا امتلأت زوايا حلب بالمنشدين، وتحلّق في تكاياها كل العاشقين، وكانت فسحات البيوت العريقة والخانات الشهيرة، منابر الحفلات ومسارح خيرة الأصوات، وكانت منطلق كل ما هو مبدع وجميل من موسيقى ورقص وغناء.. من رقص السماح وموشحات وقدود حلبية.

لولا حفاظ حلب على الموشحات لضاعت هذه «الصناعة» وأضحت في ذمة النسيان، فقد انتقلت الموشحات من الأندلس إلى المغرب العربي إلى حلب، ومنها إلى مصر على يد الفنان الحلبي «شاكر الحلبي» في سنة ١٧٤٠م، الذي لحن أصولها

وضروبها وحفظّها للمصريين وأورثوهـا لمن بعدهم، ففي عصر عبده الحامولي استطاع «محمد عثمان» تطوير الموشحات وتجديدها بإدخال ألحان أتى بها من الشام إثر جولاته فيها..

ومن لغة القد (القامة) استعار أهل حلب قدودهم من الأغاني الشعبية القديمة، فبدّلوا كلماتها الشعبية العامية بشعر فصيح موزون، ونقلوا الأغاني الدينية إلى أغان مدنيّة، واستطاع هذا اللون من الغناء الحلبي برشاقته وخفتّه أن يستمر حتى اليوم..

أمَّا عن رواد الطرب في حلب، فحدّث ولا حرج، فقد بدأت المسيرة مع شاكر الحلبي، وتلاه الشيخ علي الدرويش الذي ساهم في النهضة الموسيقية العلمية في مصر، وكان

أنطوان الشوا أول من أدخل آلة الكمان إلى الفرقة الموسيقية في مصر، وأخذ عنه ابنه سامي عزفه البارع وعِلمه الكبير، وذاك جميل عويس الذي علّم سيد درويش قراءة «الصولفيج» وكتب له جلّ ألحانه التي لولاه لضاع أكثرها، وكميل شمبير هذا الموسيقي والملحن الفذ الذي كان له الفضل في إثراء الحركة الموسيقية والمسرحية العربية. وهذا صبحي الحريري المعروف بإسلوبه الفريد في الآذان والتسابيح وإنشاد القصائد الدينية، وتوفيق الصباغ، صاحب المخترعات والمؤلفات الموسيقية الرائعة، وأحمد الأوبري الذي أولى التأليف الآلي والغنائي جلّ اهتمامه، وأحمد الفقش، صاحب الشخصية المتفرّدة في الغناء، وغيرهم من العباقرة الذين يصعب حصرهم وعدّهم.

ولا يفوتنا الإشارة إلى ملحن عبقري كان له أثره الكبير في إثراء وتطور الموسيقى العربية، إنه عمر البطش، الذي يفرد له الكتاب صفحات مطوّلة للحديث عن موهبته ورحلاته وألحانه وطرائفه الشهيرة، التي جرت بينه وبين فخري البارودي، منها حكاية موشح (بين قاسيون والربوة) إذ أن البارودي جلس في أرض داره ينظم موشحه هذا، والبطش عنده في غرفة تطل نافذتها على (أرض الديار) بحيث كان يرى البارودي

ويستطيع قراءة ما يكتب، وما إن انتهى من نظمه حتى كان البطش قد كتبه وراح يدندن ملحناً إياه.

وفي المساء طلب البارودي من الملحنين تلحين ما نظم، فرد عليه البطش قائلاً: هذا كلام معروف، وسبق لي أن لحنته من مقام النكريز، وأسمعه نصّه ملحناً، فأنكر البارودي ذلك، لكنه ازداد إعجاباً بالبطش عندما علم القصة، وعرف كيف وصل شعره إلى يده.

شكراً لأهل حلب الأبيّة الذين علّموا العرب فن الطرب الجميل وطيب القدود، وعبير الموشحات، ونفح الأدوار والمواويل، ومنها بسقت دوحة الفن وامتدت لتحتل المساحة الكبرى بأفنانها الوارفة الظلال.

❍ ❍ ❍

الطرب في موسيقى العرب

الطرب سمة أساسية من سمات الموسيقى العربية، وهي ميزة قد لا نجدها في أي موسيقى من موسيقى الشعوب..

بداياته كان نوعًا من التوافق أو الانفعال الإيقاعي، ومع مرور الوقت تحول إلى نوع من التوافق الإيقاعي أو العاطفي بين الموسيقى وبين المستمع، والإيقاع كان البداية، فالإنسان هو كائن إيقاعي يعيش ضمن منظومة إيقاعية كاملة، وهناك أيضًا إيقاعات داخلية للإنسان، فنبض القلب هو نوعًا من الإيقاع.. والشهيق والزفير هو تتابع إيقاعي.. والإنسان عندما يستمع إلى لحن موسيقي فيه إيقاع يحاول أن يتوافق مع هذا الإيقاع بشكل ما- وهذا التوافق سيزيد من نبضه لأن المنظومة الإيقاعية التي يعيش فيها الإنسان اختلفت..

في البداية كان الإيقاع يكفي لاستثارة الطرب.. وإيقاع الشعر كان كافيًا لاستثارة الطرب أيضًا.. وبعد ذلك كان لابد أن تدخل الموسيقى، التي كانت في البداية مرافقة للإيقاع وقصيرة الجملة اللحنية، وتبدأ من منطقة الأصوات المنخفضة، وتتسارع وتتزايد حدّة إلى أن تصل الموسيقى إلى ذروتها ثم تعود فتنخفض وتنتهي الجملة اللحنية، وتبدأ استثارة الطرب مع تزايد حدة الأصوات، والطرب لا يقف عند هذا الحد، فهناك الطرب العاطفي الذي يتنوع بتنوع العواطف لدى الإنسان (الحزن، الفرح، الشعور بالوحدة، الغربة..).

أمَّا «الملائمة» التي تتعلق بنفسية الإنسان ومخزون ذاكرته المختلفة فتحتل الدور

الأهـم حيث يتحول الطرب، من طرب حماسي فيه الكثير من الخروج عن الطور، إلى طرب فيه الكثير من الدور للنفس وللروح وللعاطفة.. ويعد التكرار من العوامل المحرّضة للطرب، فموسيقانا العربية، ذات مدلولات بالغة الأثر، وهذا ما يطلق عليه «صفة الرجوع إلـى القرار» التي تحدد اسم المقام الموسيقي، وقضية التكرار في الموسيقى العربية تعود إلى نوع التأليف والقوالب المتبعة، التي تنطلق من القرار ولا تلبث أن تعود إليه، لتحصل النشوة التي ينتظرها المستمع، ولا غنى عنها، لأنه تعوّد على هذا النوع من الموسيقى وسبب ذلك يعود إلى ارتباط اللحن بالشعر أو بالكلمة المغناة، وهذا له دوره الكبير في الحدّ من انطلاق موسيقانا العربية.. من هنا كانت الدعوة إلى تأليف موسيقى مدروسة بعيدة عن الغريزية، تكون ذات حركة متتالية، ويقودها هدف معين، لا تكتمل عناصره إلا من خلال المتابعة الواعية والثقافة والعلم.

ومن أجل التطور، يجب الابتعاد عن الشعر والكلمة التي تجبر الملحن والمؤلف الموسيقي بإيقاع الكلمة.. وهنا نختلف مع هذه الفكرة، لأن ضروب الشعر وطاقاتها الموسيقية المتنوعة تفتح للمؤلف الموسيقي آفاقًا جديدة يمكن أن تستغلها الموسيقى، ولنا في فن الموشحات خير مثال.. ونحن نعرف أنه يحق للموسيقي أن يتمرّد على البيت الأصلي، وعلى النغمة الأم، ويستطيع أن يلوّنها ويحوّرها كما يشاء، والكلمة يمكن أن تشحن بالموسيقى إذا عرف الملحن كيف يضع يده عليها. وكيف يشحنها بالموسيقى، وفجّر طاقاتها الكامنة مستعينًا بكل عناصر الشعر الأخرى كالصورة والفكرة والخيال.. أمّا التفعيلة فهي طاقة جديدة حررت الموسيقى من أسر البيت الشعري المقفّى. وبشكل عام الأصوات عندنا غير مؤهلة تأهيلاً موسيقيًا، يتيح لها تلبية الأفكار الموسيقية التي يريدها المؤلف الموسيقي، فمعظمها إن لم نقل كلها، تنحصر ضمن طبقات موسيقية محدودة إضافة إلى عدم وجود عنصر التدريب التي يمكّنها من حرية القفزات والتلاعب الصوتي، التي تخدم أفكار المؤلف الموسيقية البحتة، فلو كان لدينا «أوبرا» يتعامل معها المؤلف تعاملاً موسيقيًا كاملاً، أي يعامل

الصوت البشري كما يعامل الآلات الموسيقية كان يمكن الاعتماد عليها وتأليف أنواع موسيقية جادة تخدم الهدف المقصود الذي تحدثنا عنه، وعلى أي حال ليس لدينا- حتى الآن- موسيقى بحتة، ولهذا كانت الدعوة إلى تأليف مثل هذا النوع من الموسيقى، ولو كان الأمر حلمًا بعيدًا، فإنه يدخل في رحاب الأمل، والأمل حافز يدعو للتفاؤل..

الدور الذي لعبه الموسيقار الخالد محمد عبد الوهاب في تجديد الموسيقى العربية، في مجال الطرب يتجلى بصورة واضحة في قصيدة «يا جارة الوادي» التي تعد نقلة نوعية من حيث انتقاء الكلمة وبسط المساحات الصوتية الغنائية المدروسة، إضافة إلى الطرب الراقي، «يا جارة الوادي» كانت حدثًا مهمًا في عالم الطرب العربي، فقد لحنها من نغمة البياتي، وأنهاها بنغمة الحسيني، وهذا يخالف العادة التي كانت متبعة سابقًا في غناء القصائد الشعرية، حيث كانت تبدأ وتنتهي بنفس النغمة، وهنا يكمن تجديد عبد الوهاب في الطرب العربي ويعدّها النقاد بمثابة إعلان استقلال لصوت عبد الوهاب عن ملامح غناء الشيخ سلامة حجازي والشيخ سيد درويش..

أمَّا مرحلة «المونولوج» لدى محمد عبد الوهاب، فتعتبر بمثابة ميل إلى التعبير في الغناء وفيه اقترب من الأسلوب الإلقائي الأقرب إلى الغربي منه إلى الشرقي.. بعيدًا عن التطريب الحرفي، وتعدّ أغنية، «في الليل لما خلي» من أهم أغنيات هذه المرحلة في عمقها الوجداني، وقوتها التعبيرية وتصويرها المبدع..

أمَّا «الموّال» فلا شك أن عبد الوهاب «سيد الموال» لأنه جعل لكل موال ليالٍ خاصة به، لا يمكن أن تستبدلها بليالٍ أخرى، ويمكن للمتتبع لفنه أن يعرف الموال القادم بعده، وتشكّل في النهاية قمة الطرب والنشوة الفنية التي تتفاعل معها الأحاسيس الإنسانية.

❍ ❍ ❍

العرب وعلم «توافق النغم»

منذ قيام الإنسان باكتشاف الموسيقى، أدرك أن لديه لغة جديدة عجيبة، قادرة على التعبير عمّا في قلوبنا من عواطف، وما يمّر في عقولنا من خيالات، وما يستكن في نفوسنا من انفعالات.. لذلك كانت الموسيقى لغة نعّبر بها عن العالم الخارجي في أنفسنا، وليس عن العالم الخارجي المحيط بنا، فبالموسيقى نعّبر عمّا يمر في سرائرنا لا عمّا يحدث خارج نفوسنا..

في دراستنا لعلم توافق النغم، الذي هو أداة التعبير في الموسيقى، فالكل يعرف الفارق بين الصوت المطرب والضوضاء، ولكن ما هو السبب في أن صوتاً ما يبعث في النفس الطرب، أكثر من صوت آخر؟ وهل يختلف النغم الموسيقي عن الأصوات الموجودة في الطبيعة؟ وبإيجاز يمكن القول أن الأصوات جميعاً تحدث نتيجة لذبذبات، أو دقّات في الهواء، صادرة عن اهتزاز جسم ما، فإذا حدثت الذبذبات في فترات منتظمة، نتج عنها صوت مطرب، نسميهُ «نغمة موسيقية» وإذا حدثت في فترات غير منتظمة، أو بعبارة أخرى إذا كانت الذبذبات فجائية، نتج عنها صوت أقل طرباً نسميه بالضوضاء.. وقد دلّت البحوث العلمية على أن لكل نغمة موسيقية عدداً محدوداً من الذبذبات في الثانية، وأن كل زيادة في عددها في الثانية، يتبعه ارتفاع في درجة النغمة الموسيقية، ويعبّر الموسيقيون عن ارتفاع النغمة أو انخفاضها بكلمة خاصة وهي (تون) أي درجة، فإذا ازداد عدد الذبذبات في الثانية، ارتفعت درجة الصوت، وإذا قلّت الذبذبات انخفضت درجة الصوت، وعلى هذا فلكل نغمة موسيقية درجة خاصة، أو بعبارة أخرى عدد معين من الذبذبات في الثانية، وتستطيع الأذن البشرية أن تسمع

النغمات الموسيقية إذا كان ترددها محصوراً بين عشرين ذبذبة في الثانية إلى عشرين ألف ذبذبة في الثانية، وعلى هذا يستخلص أن مادة الموسيقى، وهي الأنغام عبارة عن مجموعة أو نوع من الأصوات، تتراوح ذبذباته ما بين عشرين إلى عشرين ألف ذبذبة في الثانية..

ويجب هنا أن نفّرق بين الشعور الإيقاعي، وهو الشعور بالإيقاع، والشعور بالنغم، فالشعور بالإيقاع أكثر شيوعاً في الجنس البشري، من الشعور النغمي، لذلك نجد أن موهبة الغناء والعزف على الآلات الموسيقية قليلة نسبيّاً، في حين أن أغلب الناس يستطيعون مشاركة المغّني أو الموسيقي بالدق بأرجلهم أو التصفيق الإيقاعي، ويمكن القول أن الشعور الإيقاعي في بلاد الشرق، أكثر نماء من الشعور بالنغم في الموسيقى، وهذا يفسّر سبب تأثر موسيقي الغرب المعاصرين بموسيقى أفريقيا وإيقاعاتها، وكذلك بالإيقاعات الشرقية التي وصلت عن طريق موسيقى الرقص الروسية والإسبانية..

ومن خلال العودة إلى مكتشفات الآثار الموسيقية في سورية وبلاد ما بين النهرين ومصر القديمة، ندرك جيداً مدى التطور الحاصل في الحضارات التي مرّت على بلادنا، فأوغاريت على الساحل السوري في الألف الثاني قبل الميلاد عرفت «النوطة» والسلالم الموسيقية، وعرفت الآلات الموسيقية المتنوعة، كما أن العرب في فترة ازدهار حضارتهم في العهد العباسي، ثبت علمياً أنهم عرفوا بالتوافق النغمي، أو ما يطلق عليه في الغرب اسم «الهارموني» وهناك من يؤكد بأن هذا العلم قد عرف عند قدماء المصريين من خلال دراسة النقوش المدونة على جدران المعابد، كما عرف سكان ماري «تل الحريري» على الفرات الأوسط، وبابل نظام الفرق الموسيقية..

في العصر العباسي ذكر الفارابي (توفي سنة ٩٥٠م) في كتابه «الموسيقي الكبير» معلومات مهمة عن علم «توافق النغم» والعلاقة الرياضية بين كل نغمة وأخرى، وحدد مواقعها على أوتار العود، وتذكر المصادر التاريخية أن فن توافق النغم،كان يدّرس

في المدارس العربية للموسيقى بالأندلس، حول ذلك يقول المؤرخ الأندلسي «فيرجيل القرطبي»: «كان في المدارس أساتذة يعلمون في الموسيقى ذلك الفن الذي يسمّى «أورجانوم» والمقصود بـ«الأورجانوم» (فن الأرغنة) وهو علم توافق النغم، ولم يكتف علماء العرب بتوثيق ما عرفوه من هذا العلم، بل اكتشفوا أيضاً العديد من النغمات المتوافقة، وأثبتوها في كتاباتهم، مما كان له أبلغ الأثر في تطوير موسيقى الغرب، بل وأصبح علم توافق النغم أو «الهارموني» هو عماد الموسيقى الغربية.

❍ ❍ ❍

العودة إلى الأصالة

أزمة الغناء العربي، ما زالت تستفحل وتتفاقم وتزداد سوءاً ورداءة، فبعد رحيل العمالقة أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ ورياض السنباطي وفايزة أحمد وغيرهم من جيل الفن العربي الأصيل الذي كان يجتمع المواطنون العرب على الاستماع إليهم بوجدان مشترك، ويستقبلون أعمالهم بذوق واحد، وحب واحد.. بعد رحيل هؤلاء وتقاعد من بقي من جيلهم، أصبحت الساحة الغنائية مرتعاً لمطربي الملاهي وأصحاب الأصوات الضعيفة المستهجنة، يعيثون إفساداً بأذواقنا، ويخرّبون موسيقانا تحت شعار التطوير والتحديث والأغنية «الشبابية» ومواكبة مستجدّات ومتغّيرات العصر وتطوراته..

أمام كل هذا وذاك فقدت الموسيقى والغناء العربي، ملامحها وتقاليدها التي ميزّتها عن غيرها من موسيقات وغناء العالم، وأنضجتها مراحل التاريخ المختلفة التي مرّت على أمتنا العربية منذ عصورها القديمة.. لقد فقدت موسيقانا شفافيتها وأصالتها وعزوبتها ورونقها، ولبست ثوب الزيف والرياء والتقليد الأعمى لصرعات الغرب وصخيب آلاتها الإلكترونية الكهربائية... والسؤال الذي يطرح نفسه، ماذا عسانا نفعل أمام هذا الواقع والحال الذي وصلت إليه أوضاع الغناء العربي التي تتعثر في أذيالها؟!

إن الغناء والموسيقى العربية يجتازان منذ سنوات ليست قليلة فترة من التخبط وفقدان الهوية والانتماء، والمطلوب أمام هذا الواقع الذي لا تحسد عليه العودة إلى الأصالة وإلى تكوينات الطبيعة الأساسية للغناء والموسيقى العربية، ولا أعتقد أن هذا

بالأمر السهل، فهذه السنوات التي مرّت،أثرت بشكل أو بآخر على أذواق الناس وميولهم وآذانهم، وراكمت سلبيات وعادات، ورسخت أساليب وطرق ومنهجية عمل، يصعب العودة عنها.. أنه التخبط الناتج عن تغيّر الزمن وتبدّل الأحوال، وغياب الإدراك الواعي بمصدر الأزمة الغنائية العربية، التي تحولّت من مستودع للتعبير بالجملة اللحنية أيام جيل العمالقة، إلى مستودع للأزمات الموسيقية، وإغراق في التردي والإسفاف والتدني.

من حسن الطالع أن الذوق الغنائي العربي الموروث الذي تنفرد به لا يمكن أن ينقرض لأنه ذو ثبات هائل، بديل أننا وبالرغم مما حاق بأسماعنا من تلوث «شبابي» مازلنا نطرب لأغنيات وألحان أيام زمان، والجيل الجديد بدأ يمّل مما يسمع من أغنيات والحان الموجة الجديدة، ويعود إلى الأصالة المجسّدة في أعمال العمالقة، وهذه النقطة المهمة يجب استغلالها والتركيز عليها بكل الوسائل الإعلامية المتاحة، لأنها ستقطع الطريق أمام الأعمال الهابطة، وتعيد الألق والرونق إلى الأغنية العربية في عصر كادت تستعجم فيه الألحان والأصوات والآلات الموسيقية.. وهذا يدعونا أيضاً إلى اكتشاف مكامن غير معروفة من موسيقانا العربية، وضرورة تسليط الأضواء عليها والتعرف بها وتقديمها للجمهور بكل الوسائل المتاحة، للوقوف في وجه الأعمال الرديئة، التي ساهمت في إفساد الذوق العام للمستمع العربي.

إن الارتقاء بمستوى الموسيقى والغناء العربي، مهمة وطنية، بل قومية، لذلك لابد من قيام حركة نشطة للتذكير بالتراث الموسيقي والغناء العربي، بهدف إبراز القيم الجمالية الكامنة في ألحان أعرق الحضارات التي عرفتها البشرية... هذه الألحان الزاخرة بكنوز لحنية قيّمة ممزوجة بتراث الأرض، وأجوائها وعبيرها ونفحاتها الساحرة.

❍ ❍ ❍

القدود ستبقى في حلب

هاتفني، أحد الأصدقاء، منذ أيام، وقال بحدّه: أنت من المتعصّبين للفنان الكبير صباح فخري، والقدود الحلبيّة.. لقد وقعت بيدي دراسة للدكتور الراحل عمر موسى باشا، يقول فيها، أن القدود حمصيّة وليست حلبيّة وأن هذا الفن الجميل ينسب إلى شاعر جميل اسمه، أمين الجندي المتوفى سنة ١٨٤١م، صاحب القصيدة، التي أوصلها إلى النجوم المطرب الراحل ناظم الغزالي، والتي يقول مطلعها:

عيّرتني بالشيب وهو وقار

ليتها عيّرت بما هو عار

إن تكن شابت الذوائب مني

فالليالي تزينها الأقمار

قلت: وما الضير في ذلك، يا صديقي، المهم أنها سورية، ما الفرق بين حلب وحمص، وبالمناسبة، أمين الجندي، من بلدة سلميّة، وقد عاش فترة زمنية في حمص، وهذا الأمر سبق مناقشته في برنامج «العرب والموسيقى» للباحث الدكتور سعد الله آغا القلعة، ويستعد حالياً، لوضع اللمسات الأخيرة، لنشره في كتاب جامع، شامل، وأنا والله لا أفرّق بين القدود الحلبيّة والحمصيّة، فكلّها جميلة، رائعة الحسن، تطل منها شمس الصباح.. وعلى فكرة يا أخي، كيف تريد أن تسلب حلب ذلك المجد، مع أن كنيته حلبية، ثم أن، «القد» أو «القدود» تعود في أصولها التاريخية إلى فترة أقدم بكثير من الأستاذ أمين الجندي تعود إلى ذلك التلاقح الحضاري العظيم الذي حدث في بلاد

الأندلس بين الشام والمغرب والأندلس، وذلك التلاقح بين الفنون،ومنها الموسيقى، التي أنبتت وطورّت، فن الموشحات، ومنها «القدية» ولن نطيل في هذا الموضوع الذي كتب عنه الكثير من المواضيع والدراسات، ولا يهم إن كانت القدود حلبيّة فعلاً، أو أن مدينة سيف الدولة الحمداني، قد أحبتّها، فأخذتها من مدينة خالد ابن الوليد..

قال صديقي: لقد كتب أمين الجندي، حسب إحصاءات الدكتور عمر موسى باشا أكثر من مئتي «قدية»..

قلت: أعرف ذلك، وقد جمع أمين الجندي، هذه القدود في كتاب شهير تعرفه المكتبات، والمعاهد الموسيقية، والقدود التي قدّمها الفنان الكبير صباح فخري وغيره من كبار المطربين في حلب وغيرها، جلبت الشهرة لهذا الفن الجميل، الذي أصبحت تعرفه وتنتظره مسارح ومهرجانات كثيرة في العالم، والله يعافي فناننا الكبير الأستاذ صباح، ليعود وينشد بصوته الذي يخلب الألباب:

يـا غــزالي كـيـف عـنّـي أبـعـدوك

شـتـتـوا شـمـلـي وهـجـري عـودوك

يا صديقي، لا فرق بين حمص وحلب، والمسافة كلها /٢٠٠/كم، دعنا نستمع ونشنّف آذاننا، في هذا الزمن الرديء، إلى قدودنا الحلبيّة القادمة من حلب الخالدة، التي لا يأتي ذكرها، إلا ويأتي الطرب يسبقها وخلفّه ذكريات عمر ضاع جلّه بين اللاذقية ودمشق وحمص وحلب، وآه يا زمن.. المهم من طوّر ونشر ولحّن وقدّم هذه القدود إلى العالم، بلبوس حضاري ونغمات جميلة وأصوات قادرة، جميلة والرأي عندي أن هذه القدود ستبقى حلبيّة بامتياز بسبب محمد خيري وصباح فخري وحمام خيري، فالذيوع والانتشار والشهرة، كما نعلم، للمطرب أولاً، ثم يأتي الملّحن، وفي النهاية

كاتب الكلمات، وهناك آلاف الأغنيات التي لا نعرف من كتب كلماتها، شأنها في ذلك مئات الأغاني الفولكلورية الشهيرة التي لا تنسب إلى أحد، وبعضها تأليف جماعي، وبعضها لشعراء اشتهرت أغانيهم، ولم ينلهم من شهرتها نصيب.. لقد نضجت القدود في حلب، وحملت اسمها لأنها مدينة الطرب منذ الأزل، ولم تزل، وسوف تبقى كذلك إلى ما شاء الله تعالى..

❍ ❍ ❍

بين زرياب والموصلي

تحدثنا كتب التاريخ العربي، عن علي بن نافع (أبو الحسن) الذي كان أحد موالي الخليفة العباسي المهدي، وقد أطلق عليه اسم «زرياب» لسواد لونه وفصاحته، تشبيهاً له بطائر أسود مغرّد، ويقال أيضاً أن «زرياب» تعني ماء الذهب، وهو -كما تصفه الكتب- كلاهما، فهو الطائر الأسود المغرّد الصادح بأنغام من ذهب، وتقديراً لذكائه وفطنته وفصاحة لسانه، أطلقه الخليفة حراً..

لقد انطلق «زرياب» يحلّق في أفق الفن ويضرب بجناحيه في عوالمه ثم حّط على أشجاره المختلفة يقطف ألواناً من الثمار الناضجة الحلوة...

فنبغ في الموسيقى والغناء، وصار الشاعر الموهوب العالم بأحوال الملوك، الراوية لسير الخلفاء ونوادر العلماء... وتلقى علم الموسيقى والغناء عن إبراهيم الموصلي، ثم انتقل إلى إسحق الموصلي، الذي عني به عناية عظيمة، ومدّه بعلمه الوفير، وقد أخذ زرياب ينهل من بحر علوم أستاذه، فصار يغنّي وفق أصول وأوزان ومقامات كلها راسخ محكم البناء.

ثم كان أن عرف الخليفة هارون الرشيد بأمره، فأمر بإحضاره فجاء زرياب ومعه أستاذه إسحق الموصلي، فأخذ يسأله ويمتحنه وزرياب يجيب بلسان فصيح ينطق عن علم ومعرفة.. ثم سأله الخليفة عن الغناء فقال زرياب: أحسن ما يحسنه الناس، وأكثر ما أحسنه مما لا يحسنونه ولا يحسن إلا عندك ولا يدخر إلاّ لك، فإن أذنت غنيتك ما لم تسمعه أذن قبلك.

فأمر له الخليفة بعود، فنظره زرياب فإذا هو عود أستاذه إسحق الموصلي، فأبى زرياب وقال للخليفة هارون: لي عود نحتّه بيدي وأرهفته بإحكامي.. ولا أرتضي غيره.

فأجابه الخليفة لطلبه، فلما جيء بعود زرياب، نظره الخليفة ودهش لأمره، إذ لم يلمح فرقاً بينه وبين عود إسحق الموصلي، فسأل زرياب: ما منعك أن تستعمل عود أستاذك؟!

رد زرياب: إن كان مولاي يرغب في غناء أستاذي غنيته بعوده وإن كان يرغب في غنائي فلا بد من عودي.

قال الخليفة: ما أراهما إلا واحد.

فرد زرياب: صدقت يا مولاي، ولا يؤدي النظر غير ذلك، ولكن عودي وإن كان في قدر حجم عوده، ومن جنس خشبه، فهو يقع من وزنه من الثلث أو نحوه، وأوتاري من حرير لم يغسل بماء ساخن، يكسبها أنوثة ورخاوة، وبها ومثلثها اتخذتهما من مصران شبل، فلها في الترنم والصفاء والجهارة والحدّة أضعاف ما لغيرها من مصران سائر الحيوان، ولها من قوة الصبر على تأثير وقع المضارب ما ليس لغيرها.

اتسعت عينا الخليفة لما سمعه من زرياب، وازداد إعجابه به.. ثم أمره بالغناء.. فأنشد زرياب يغني صوتاً عذباً، ضارباً نغماً ذهباً:

يا أيها الملك الميمون طائره هارون راح إليك الناس وابتكره فانخلع فؤاد الخليفة لصوت زرياب واستولى عليه سحر نغمه ثم نظر إلى اسحق الموصلي وقال له: لولا أنني أعلم من صدقك على كتمانه إياك لما عنده وتصديقي لك من أنك لم تسمعه من قبل، لأنزلت بك عقوبة بتركك إعلامي بشأنه، فخذه إليك، واعتني به حتى أفرغ له فإن لي فيه نظراً..

أخذ إسحق الموصلي زرياب، فلما صارا وحيدين، قال الموصلي إن الحسد أقدم الأدوار، والدنيا منانة، والشراكة في الصناعة عداوة، ولا صلة في حسمها... لقد بكرت بي فيما انطويت عليه من إجادتك وعلو طبقتك، وقصدت منفعتك، فإذا أنا قد أتيت نفسي من مكمنها بإدنائك، وعن قليل تسقط منزلتي، وترقى أنت فوقي، وهذا مالا أصاحبك عليه، ولو أنك ولدي، ولولا الحب لذِمّة تربيتِك لما قدّمت شيئاً على أن أُذهب نفسك، وليكن في ذلك ما كان، فتخيّر في اثنين لابد لك منهما: إما أن تذهب في الأرض العريضة لا أسمع لك خبراً بعد أن تعطيني على ذلك الأيمان الموثقة، وأنهضك لذلك بما أردت من مال وغيره.

وإما أن تُقيم على كرهي ورغمي مستهدفاً لها فيّ، فإني لا أُبقي عليك، ولا أدع اغتيالك باذلاً في ذلك بدني ومالي فاقضي قضاءك.

أطرق زرياب يفكر ملياً في الأمر، ولم يكن هناك بد إلا اختيار الحياة، والرحيل عن بغداد لتركه في حال سبيله.

وذات يوم رغب الخليفة هارون الرشيد في حضور زرياب، فسأل اسحق الموصلي في ذلك فقال له: ومن لي به يا أمير المؤمنين، ذلك غلام مجنونِ، يزعم أن الجن تكلمّه، وتطارحه ما يُزهي به من غنائه، فما يرى في الدنيا من يعدله، وما هو إلا أن أبطأت عليه جائزةً به والتهوينُ بضاعتهُ، فرحل غاضباً، ذاهباً على وجهه، مستخفياً عني...

رقصة المولوية

رقصة «المولوية» من أكثر الرقصات الشعبية، الدينية، التي استحوذت على إعجابي واهتمامي في تراثنا الشعبي، وفي كل مرّة أستمع إلى تسجيل لها أو أشاهدها على شاشة التلفزيون، أو تقدم من قبل فرقة محترفة أو هاوية، أجد نفسي منفعلاً، مندهشًا وباحثًا من جديد عن السر العجيب الكامن في فلسفة هذه الرقصة التي تعشقها الأذن قبل العين، وتتحرك عند سماعها ومشاهدة حركاتها، خلجات القلوب، وتفكّر في مغزاها العقول...

في معرض حديثه عن هذه الطريقة في التعبير الغنائي الراقص، يقول مبتكر «المولوية» الشيخ جلال الدين الرومي: «ثمة طرق كثيرة توصل إلى الله، أما أنا فقد اخترت طريق الرقص والموسيقى، لأن هناك سر من الأسرار مستتر في إيقاعات الموسيقى، لو كشفته لزلزل العالم!!» إذن الرومي اختار الرقص والموسيقى التي بإمكان مريديها أن يتوصلوا فيها مع الله (بالحركة) كما بالسكون، ومن هذا المنطلق، يمكن القول: أن «المولوية» هي رقصة، لكنها ليست ككل الرقصات، فلباسها الثوب الأبيض، الذي يعني الكفن، والمعطف الأسود يرمز إلى القبر، والقبعة العالية ذات الشكل المخروطي، والتي تصنع من مادة اللباد الصوفي، تعني شاهدة القبر.

تبدأ رقصة «المولوية» كما سجلتها فرقة أمية للفنون الشعبية، أشهر من قدمها في سورية- وكما تقدمها- حاليًا- فرقة المنشد الأستاذ حمزة شكور.. بدخول الشيخ على الراقصين- الدراويش، وهم في حالة استعداد، فيحيّيهم ويردون عليه التحية بإيماءة، ثم يجلس أمام البساط الأحمر، الذي يعيد لونه إلى الأذهان، ذكرى لون الشمس

الغاربة عندما توفي جلال الدين الرومي عام ١٢٧٣م.. وبعد ذلك يبدأ التحليق في الفضاء حيث الروح تبحث عن حريتها، عن لحظة تسترد فيها شجاعتها، حيث لا إله إلا ذاك الذي في السماء.. حيث تتماهى الروح به، وتذوق طعم اللذة والفرح، ويسمع صوت المغني المنشد، يترنم بالغناء الصوفي، على عزف الناي وإيقاع الدف.. الشيخ يتقدم دراويشه ببطء، يمشي ببطء.. ثم يدورون معه دورات ثلاث في ساحة الرقص، دورات يطلبون فيها التقرّب من الله... بعد ذلك يرمي الشيخ معطفه ويجلس على البساط الأحمر، ويتبعه الدراويش برمي معاطفهم ذات اللون الأسود، متخلصين من القبر، فنرى الثوب الأبيض، ويطلبون من شيخهم أن يأذن لهم بالرقص...

يبدأون الدوران ببطء رافعين أذرعتهم (سواعدهم) كأنها أجنحة نسر، بينما راحة يدهم اليمنى تنبسط متوجهة إلى فوق، إلى السماء، لجمع الرحمة الإلهية، أما راحة اليد اليسرى فتأخذ الرحمة من اليمنى وترمي بها إلى تحت (إلى الأرض) حيث تتبخّر هذه التي اسمها (الرحمة). ويستمر الدراويش في حالة استنفار، وفي حالة دوران، وفي جرأة شديدة لا يخشون فيها أي انهيار أو سقوط، وكأن أرواحهم هي التي تحلّق.. تعيش في نار متقدة، أسكرها حب ذاك الحبيب الذي لا يشبعون من النظر إليه.

يقول جلال الدين الرومي في إحدى رباعياته: سألت الناي: ما شكواك، وأنى لك أن تنوح من دون لسان؟ فأجابني: فصلت عن القصباء ولا أستطيع البقاء من دون نواح ونحيب.. أنا الناي أريد صدرًا مزّقه الفراق حتى أشرح له ألم الاشتياق.. ولأن المولوي يرقص، يتحرك، على صوت الناي، فالموسيقى، موسيقاها- حسب الرومي- (نار) وليس (هواء) منفوخًا، فلا كان من ليس لديه هذه النار، لأن نار العشق هي التي حلّت في الناي، مثلما أن جيَشان العشق هو الذي يجعل الحمرة تغلي، بل أن الناي هو صفي كل من أبعد عن حبيب، وأنغامه تمزّق ما أسدل عن أبصارنا من حجب...

على صوت الناي، يندفع الدراويش في الدوران، الذي يفسّره الرومي بأنه يمثّل المسارات الدائرية للكواكب وحركة الكون، ذلك أن الكواكب تدور حول الشمس وحول مركزها... وإلى جانب الناي نسمع صوت الدفوف التي تذكّر بالصور يوم القيامة، ويتعانق المشهد بكل أبعاده الروحية والجسدية والفكرية والسمعية، لنصل إلى حالة وجد لا أحلى ولا أجمل.

علم الجمال الموسيقي

يرتبط علم الجمال الموسيقي، بمستوى الثقافة الموسيقية، والتذوق الموسيقي، والمتغيرات العميقة، التي نالت، ولا تزال تنال الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والتربوية..

ونقف عند المسألة التربوية، لأنني وجدت من خلال الدراسة والمتابعة الدقيقة، أن تطوير الموسيقى، عملية لا يمكن فصلها عن عملية تطوير التربية الموسيقية، وفق منهجيّة مدروسة على مستوى المدارس العامة والتكوين الموسيقي المتخصص في معاهد الموسيقى، وعلى أساس الانطلاق في التعامل مع التراث الموسيقي التقليدي والفلولكلوري، من نقطة تدوينه وتحليله واكتشاف مكوناته المتعلّقة بالمقامات والإيقاعات، وما يقابلها من الأوزان الشعرية، وأسلوب الأداء، تمهيداً للوصول إلى ما أطلقت عليه «علم الجمال الموسيقي» الذي يجب أن يمر بثلاث مراحل، وفق تقسيم الباحث والمؤرخ الموسيقي، محمد كامل القدسي:

- المرحلة الأولى: علم النفس الموسيقي، والعوامل النفسيّة لدى الإنسان لاستقبال الموسيقى، والتأثر بها، وتقبل الجديد فيها، مبيناً علاقة الموسيقى بالميول والعادات وفوائدها، وكذلك علاقتها بالتفكير واللغة الموسيقية وطرق تعلّمها.

- المرحلة الثانية: مبادئ علم الاجتماع الموسيقي، مع لمحة من تطور الموسيقى في العالم

- المرحلة الثالثة: الاستفادة من التجارب الموسيقيّة العالمية.

إنَّ علم الجمال الموسيقي، يمكنه أن يفتح المجال واسعاً أمام المستمع للغوص في معرفة الانفعالات التي تحدثها الموسيقى في النفس، وهي القادرة على الإمتاع وإضفاء جو المرح والسرور، كما أنها بالمقابل قادرة على إحداث انفعالات مختلفة في النفوس، لا بل دبّ الاضطراب والتوتر إذا ما اقترنت بالنبرات القوية، والإيقاعات العنيفة الصاخبة المتنافرة في بعض الأحيان..

لقد أتاحت الدراسات المتعّمقة في علم النفس الموسيقي، الفرصة أمام المربين الموسيقيين، للوقوف على الدور التربوي المهم الذي يلعبه هذا العلم في التربية الموسيقية، وتعليم العزف على الآلات الموسيقية، وفي تكوين المستمع المثقف الواعي، وقد توسعت هذه الدراسات في مجالات عديدة لتشكل ما أطلق عليه اسم «علم الجمال الموسيقي» الذي بدأ العلماء يهتمون به منذ أواسط القرن الماضي، في إطار البحث عن طرق ووسائل وتقنيات تربوية جديدة تهدف إلى يقظة الفكر، وتنميّة الشعور والإحساس، وبعث القوى الإبداعية، ومساهمة في تكوين شخصية جيل الشباب، على أساس من إثراء العقل وتنمية الشهيّة إلى الثقافة المبنيّة على القيم الإنسانية الجمالية الكبرى، النابعة من كل ما هو جميل..

إنَّ الموسيقى في العصور القديمة، كانت تتصل بالسحر، ثم اقتربت شيئاً فشيئاً لتتسم بالسمة الروّحية.. أما في وقتنا الراهن، فقد أخذت بكل أسف، تأخذ سمة ماديّة، وهذا ما جعل بعض المفكرين والأدباء، يقومون بسبر أغوار الموسيقى لمعرفة مدى تأثيرها على النفس البشرية، إذ تبين أنها تمّس الحواس مباشرة، وتحقق الترابط بين الأبعاد الأساسية لنمو الإنسان من النواحي الجسميّة والعقلية والوجدانية والعاطفية، كما ثبت أن الإنسان بصفة عامة ميّال نحو التفاعل مع الموسيقى التي اعتاد سماعها، فيضيفها إلى ثقافته، وفي هذه الحالة فإن الموسيقى تتحول لديه إلى استعداد واتجاه،

يغني ميوله الفكرية نحو أنواع جديدة أخرى، لاسيما الجديد منها عزفاً أو غناءً، وهذا يؤدي إلى التعّود على السماع والتذوّق والبحث عن الجمال الموسيقي في الأعمال القديمة والجديدة، وإيجاد تربية موسيقية تتكامل فيها الحياة مع الشكل، والثقافة مع التقنية، من أجل تطوير موسيقانا والارتقاء بها إلى المستوى الذي تستحقه.

. ❍ ❍ ❍

غيرة موسيقية

قد لا نجافي الحقيقة إذا قلنا، بأننا من أكثر شعوب العالم جهلاً بموسيقاها، وأن هذه الموسيقى، بكل أسف، تلاقي شتى أنواع الإهمال والظلم والنكران، فحتى الآن، لا نزال نفتقر إلى تدوين علمي دقيق لتراثنا الموسيقي، مع العلم أن الجزء الأكبر من هذا التراث، مصادره معروفة، ويمكن جمعه وتدوينه وحفظه من الضياع والنسيان..

مصادر هذا التراث الغني مبعثرة، بعضها اسطوانات قديمة نادرة، وتسجيلات إذاعية مدهشة غير مصنّفة تعود إلى بدايات القرن الماضي..

واللافت أنها تتضمن نماذج فريدة من أعمال «أبو خليل القباني» و«يوسف المنيلاوي» و«محمد العاشق» و«سيد الصفتي» و«عبده الحمولي» وغيرهم ممن أصبحوا في تاريخ الموسيقى العربية رموزاً، وكانت لهم تسجيلات كثيرة على إسطوانات وأشرطة إذاعية، لم ينج منها من التلف والضياع إلا النزر اليسير.. وبعضها الآخر ليس له مصدر سوى في ذاكرة من بقي المعمرين والباحثين الموسيقيين، وهم قلة، يتناقص عددهم يوماً بعد يوم...

ولعل من أبرز مظاهر النسيان والإهمال، الذي يكتنف تراثنا الموسيقي أن معظمه شبه مجهول بالنسبة للأجيال العربية المعاصرة، التي تطفي على أسماعها سيل من الأغاني والألحان الرديئة، والتي لا تمت إلى تراثنا وأصالتنا الموسيقية بشيء، وأستطيع القول بثقة أكيدة أن الجزء الأكبر من الحالة التي تعاني منها موسيقانا العربية في وقتنا

الراهن، يعود إلى جهل القائمين على الفن في أكثر بلدان وطننا العربي، وهم ـــــ بكل أسف ـــــ لا يعرفون إلا الجزء اليسير، واليسير جداً من تراث وطنهم الموسيقي، وهذا له دوره الكبير في التقصير الحاصل إزاء ركن هام وحيوي من أركان الثقافة العربية ألا وهو الموسيقى... وكان لهذا التقصير والجهل انعكاساته على سوية ما ينتج ويؤلف من ألحان لا طعم لها ولا رائحة.

إن الاهتمام بجمع ونشر هذه الثروة الموسيقية السماعية النادرة، بات من الأمور الضرورية والملحة، لأنه سيتيح للأجيال الحالية الاستماع إلا تلك الأصوات الرائعة الآتية من الماضي، وسنكتشف أيضاً مكامن قوة وعظمة هذه الأصوات، ومراحل مهمة من مراحل التطور والتجديد التي مرّت بها موسيقانا، وهذا سيتيح للباحثين الموسيقيين المجال واسعاً للبحث في مشكلة تطوير هذه الموسيقى وحمايتها من الانقراض والتردي، ولا يخفى ما تتعرض له، في وقتنا الراهن من هجمات وتعديات شرسة من قبل «موسيقيين» لا يؤمنون بها، ولا يعترفون بغناها وتنوعها وأصالتها، ويدعون إلى إحالتها إلى المتاحف كأثر من آثار القرون الماضية، ويريدون بلا حياء ولا خجل أن تخلي مكانها للموسيقى الإلكترونية، وصرعات الأغنية «الهبابية»...

إنها دعوة غيورة، أرجو أن تلقى الاهتمام والاستجابة من كل الهيئات والمؤسسات الثقافية والفنية في وطننا العربي، وتكون بداية واعدة وسليمة لنهوض موسيقي عربي، نحن أحوج ما نكون إليه في زمن التردي والرداءة الفنية، وأن تكون منطلق هذه الحملة، مدينة حلب الغنية بتراثها، والرائعة بأعلامها ورموزها الموسيقية والغنائية منذ زمن طويل..

❍ ❍ ❍

فيروز وهج العبقرية

كثيرة هي الأصوات الغنائية الجديدة، التي تطل علينا، بمناسبة ومن غير مناسبة، عبر القنوات الفضائية العربية التي لا حدود لعددها، والتي تزداد يومياً بغير حساب وفق معايير تعجز أحدث أجهزة الحاسوب عن معرفتها..وكثيرة أيضاً محطات الـ FM والديجيتال التي تتعامل مع هذه الأصوات التي لا تمتلك الحد الأدنى من الموهبة والحضور والثقافة الموسيقية، المهم الحركات المبتذلة والعري الذي يكشف أكثر مما يستر و«بوس الواوا» و«شخبط شخابيط» و«ياحبيبي ياحمار» و«العنب..العنب..العنب».

اللافت للنظر أن هذا الكم الهائل من الأصوات الرديئة، على الرغم من الدعم الإعلامي، والترويج الذي تقدمه لهم شركات الإنتاج التلفزيوني، لم تستطع - حتى الآن - اختراق الفترة الصباحية من البث الإذاعي عبر الموجات المتوسطة ومحطات الـFM، فما زالت سيدة الغناء وسفيرتنا إلى النجوم (فيروز) تشكل القاسم المشترك بدون منازع أو منافسة تذكر.. إنها نقطة اللقاء المشترك لجميع المستمعين في صباحيات الأيام المشرقة.. فيروز، بصوتها الرخيم، وألحان الرحابنة وفلمون وهبة ومحمد محسن وعبد الوهاب وزكي ناصيف، مازالت القدسية التي لا يجوز المساس بها، لا بماضيها الغنائي ولابحاضرها العصي على الزمن..هي رمز البراءة المطلقة. رمز الريف والضيعة وريحة الطّيون.. رمز الحنين والقدس العتيقة، والشام عاد الصيف يعتصر، وصبا بردى، وطواحين الأحلام، وذهب أيلول الأصفر..

منذ عقود زمنية عديدة، رافقتنا فيروز في صباحات أيامنا، وأنا شخصياً لا أتصور ساعات الصباح من غير صوت فيروز، وأعتقد أنها مازالت الحارس الأمين لألق الأغنية

العربية وأصالتها ومعايير الحيوية والصفاء فيها، وهي الوحيدة التي يمكنها أن تجعل الدنيا تغني وتبتسم لنا رغم مآسينا وقسوة الحياة علينا..

أغنيات فيروز بكل ما فيها من موسيقى وشجن وتطوير وأصالة، هي تجسيد لكلمة الهاربة، المستعصية، الكلمة الضوء، المحبة، التسامح، الإخاء، الشموخ.. هي بقايا من: موسم العز، وجسر القمر، والليل والقنديل، وبياع الخواتم، ودواليب الهوا، وأيام فخر الدين، وهالة والملك، والمحطة، وجبال الصوان، وصح النوم، ويعيش.. يعيش، وناس من ورق، وناطورة المفاتيح، ولولو، وميس الريم، وأشياء كثيرة لا تعد ولا تحصى.. الكلمات طالعة من الحلم واليقظة والوجدان، والموسيقى تأخذنا إلى البحر والغابات والقرى النائية والأساطير والحكايات العتيقة. وصوت فيروز المملوء بشهوة الحياة، المغموس بالحزن والحنين والغضب والقرح..الأغاني الفيروزية تحلّق بنا فوق الغيم الأزرق، تسترجع العادات والتقاليد والطقوس الجميلة وأحداث التاريخ العربي المشرق، ترفض الظلم والهزيمة، وتعانق الفرح والانتصار، وتحمل بعضاً من هموم الإنسان العربي.

في أغنيات فيروز تتعانق الرؤيا والنغم وتتدفق الحياة روعة وألق، وتتفجر الأصالة، ويبعث الوهج، ويتقّطر الإلهام على إيقاع عبقرية الرحابنة، لذلك ليس غريباً أن يكون الناس على موعد متجدد معها في صباحات الأيام، وما زالت عصية على التقليد والمنافسة، وستبقى الأجيال في شتى أصقاع وطننا العربي وفيّة لفيروز التي تعد ظاهرة فريدة في تاريخ الغناء العربي.

في أغنيات فيروز استعادة رائعة لذكريات الماضي الجميل بكل أبعاده ومسمّياته وتنوعه، والتي اختيرت بدقة وعناية، وأسست لمشروع «الرحابنة» الذي نتج عنه ذلك المشروع الضخم من أغنيات ومسرحيات وأوبريتات وقصائد وألحان تتمتع بنسيج موسيقي لم يتكرر في مسيرة الغناء والموسيقى العربية.عن ذلك يقول الراحل

الكبير منصور الرحباني «نحن جئنا بتفكير شعري وبموسيقى مغايرة.. غيّرنا كل شيء.. لماذا؟ لا أعرف، تأثرنا بعبد الوهاب،تأثرنا بسيد درويش.. تأثرنا بالعديد من الفنانين، ولكننا عندما جئنا لنكتب، كتبنا بلغتنا الخاصة، وبرأيي يجب على الفنان أن يقول جيداً، وإلا فليصمت».

لم تكن مهمة (الرحابنة وفيروز) في هذه المرحلة من العطاء سهلة، بل كانت محفوفة بالصعاب والتنافس، ومدفوعة برغبة أكيدة لخلق وإبداع موسيقى عربية، ذات هوية واضحة قد سنحة في الوجدان، والأحاسيس والأفئدة، وكان لهم ما أرادوا ،فمن يستمع إلى هذه الأغنيات والألحان بكل ما فيها من ألق وتفرد، يدرك جيداً، أنهم قدموا للعالم أغنية عربية، ذات رؤية جديدة، وذات اتجاه شعبي جماهيري جديد، وذات مدلولات إنسانية جديدة شعارها «الأناقة اللفظية واللحنية، والعذوبة والسهولة، والارتقاء بمستوى الذوق العام «فكانت مدرسة فنية جديدة، راسخة الأقدام، واسعة العطاء..ووحده صوت فيروز جعلنا نستمع بشغف ومحبة وانتباه ونعيد ونكرر الاستماع دون ملل إلى كلمات ونغمات ساحرة، شامخة متجددة. وحده صوت فيروز، جعلنا نلغي المسافات مهما ابتعدت، وعلى إيقاف الزمن مهما تقدّم..

❍ ❍ ❍

كونفشيوس والموسيقى

يعد «كونفشيوس» زعيم حكماء الصين القدامى، فقد كان حكيمًا وفيلسوفًا وأخلاقياً وسياسيًا ودينيًا، وكان مؤسسًا لمدرسة دينية ساد نفوذها الشعب الصيني أكثر من خمسة وعشرين قرنًا، منذ القرن السادس قبل الميلاد حتى أوائل القرن العشرين، وقد أتيح لي مؤخرًا الاطلاع على جوانب من فلسفته وفكره من خلال كتبه الخمسة التي ألفها والمسماة بـ «الكلاسيكيات الخمسة» وتحتوي على مذاهب السابقين عليه في السياسة والفلسفة والاجتماع والدين والموسيقى، وما أضافه إليها من معلومات غنية وأفكار خالدة.

توقفت مطولاً عند كتاب «الأغاني» لأنه يحتوي على ثلاثمائة وخمس من الأغنيات والتواشيح الدينية، بالإضافة إلى ستة تواشيح تغنى بمصاحبة الموسيقى، وهي تعطي فكرة عن الأديـان التي كانت سائدة في الصين، والفولكلور أو المرددات الشعبية الصينية في العصور السحيقة، وهنا لابد من الإشارة إلى أن «كونفشيوس» قد تعلم الموسيقى على يد أساتذة الموسيقى القدامى، وكان يعتبرها من العمد الرئيسة التي يقوم عليها نظامه الاجتماعي، وكان يستخدمها في علاج الأمراض النفسية، كما فعل كثير من الفلاسفة القدامى، وكما يفعل كثير من علماء اليوم..

يرى «كونفشيوس» أن الموسيقى خاصة والفنون عامة ليست ترفًا عقليًا، بل هي تلعب دورًا اجتماعيا فعالاً في إصلاح الحياة الاجتماعية، فالنفس الإنسانية (النفس والقلب عنده شيء واحد) إذا تأثرت بالعالم الخارجي وما به من ظواهر طبيعية واجتماعية، فإنها تعبّر عن هذا التأثير بأصوات تختلف في درجتها ونوعها حسب كل حالة على

حدة، أي تعبّر عن التأثير بصوت، وإذا رتبت الأصوات بشكل معين نتج عنها النغم، وإذا رتبت الأنغام نتجت عنها الموسيقى، وفي القلب الإنساني أوتار مختلفة كل منها مرتبط بانفعال نفسي خاص، فعندما تمس الحوادث الجارية وترًا في القلب فإن الإنسان يعبّر عنه بنغم معين، فالنغم الذي ينتج عن وتر الحزن الموجود في القلب يكون بائسًا حزينًا، والنغم الذي ينتج عن وتر الاطمئنان يكون هادئًا، والذي ينتج عن وتر الغضب يكون خشنًا، والوتر الذي ينتج عندما تمس الحوادث وتر الحب يكون رقيقًا... وهكذا..

هذه الأنغام تنتج إذن من التقاء الحوادث بالقلب الإنساني فالموسيقى تعبّر عن النفس الإنسانية وما يعتريها من انفعالات، ونستطيع بشكل عكسي أن نؤثر على الحالات النفسية عن طريق الموسيقى، فنهدئ النفوس أو نثيرها أو نقلقها أو نحزنها أو نفرحها عن طريق الأنغام الموسيقية، وعلى ذلك نستطيع إصلاح النفوس بالموسيقى، وترقيق مشاعر الأفراد وتحسين علاقاتهم الاجتماعية بعضهم ببعض عن طريقها، ومن ثم يستطاع تدعيم التضامن الاجتماعي بين الأفراد عن طريقها ودراسة أي شعب ومدى تقدمه أو تأخره، إذ موسيقى الشعوب التي يعمّها الرخاء والأمن موسيقى هادئة، وبالعكس نجد موسيقى الشعوب التي يعمّها الفوضى موسيقى مضطربة، صاخبة، تؤدي إلى القلق وعدم الاطمئنان، وموسيقى الشعوب المغلوبة على أمرها موسيقى حزينة، كئيبة، مليئة بالمرارة والأسى.

ولا تعكس الموسيقى- كما يقول كونفشيوس- النفس الإنسانية فحسب، بل هي تعكس النظام الكوني، إذ أن العالم يتكون من عناصر خمسة، وهذه العناصر تعتريها حالتان إحداهما إيجابية ينتج عنها الضوء والحرارة، والذكورة والحركة، والأخرى سلبية ينتج عنها الظلام والبرودة والأنوثة، والسكون. وتختلف نسبة وجودها بين الحالتين في العناصر المختلفة، فالماء مثلاً تغلب عليه الحالة السلبية، والنار بالعكس تغلب عليها الحالة الإيجابية، وهذه العناصر بحالتها تكوّن الجزء المادي من الموجودات وذلك

بجانب النفس أو الروح التي تكوّن الجزء الروحي، وهذا التقسيم الخماسي للمواد التي يتكون منها الكون، يقابله تقسيم خماسي لكل ظاهرة في الكون والمجتمع...

ويحاول«كونفشيوس» بطريقة معقدة الربط بين هذه التقسيمات وبين أنغام موسيقية خمسة، حتى يبين أن لكل ظاهرة في العالم الكوني أو الاجتماعي نغمًا خاصًا يدل عليها ويعكس ما إذا كانت تلك الظاهرة سليمة أو غير سليمة.. وقصارى القول: أن الموسيقى تمثل بأنغامها المختلفة كل شيء في الوجود والمجتمع، ويستطاع عن طريقها إصلاح ما اعتل من شؤون هذا العالم، سواء الظواهر الطبيعية أو الاجتماعية أو الفردية، لذلك يجب على الأفراد أن يتعلموا الموسيقى، لأنها تؤدي بهم إلى مداواة أنفسهم، وتجعلهم أقرب إلى فهم قانون الطبيعة وقانون الأخلاق، ومن ثم تجعلهم أقرب إلى الفضيلة، والموسيقى بآلاتها وأصواتها، تزيد الحياة روعة وجمالاً، وتجعلها أكثر دقة في التعبير عن المشاعر الإنسانية بلا زيادة ولانقصان.

❍ ❍ ❍

صميم الشريف
لقد انتصرتَ للموسيقى

رحل صميم الشريف.. رحل الأستاذ والأخ الكبير الذي ترك بصمات لا تمحى في حياتنا الأدبية والثقافية والموسيقية والتعليمية على مدى أكثر من ستين عاماً من الكفاح والنضال والعمل المستمر حتى آخر أيام حياته المديدة الحافلة بالحب والعطاء والعمل المثمر المتواصل في سلك التعليم واتحاد الكتَّاب العرب ونقابة المعلمين والهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون، وجمعية تنظيم الأسرة السورية.

رحل صاحب البرامج الشهيرة في الإذاعة السوريّة والتلفزيون السوري، ومؤلف الكتب والدراسات والأبحاث المهمة عن الموسيقى العربية وأعلامها والموسيقار رياض السنباطي وجيل العمالقة وأعلام وتاريخ الموسيقى في سورية، التي رصدها ودوّن لها، وتابع حركتها منذ أواخر القرن التاسع عشر وعلى امتداد القرن العشرين وكتب عن أعلامها من ملحنين وعازفين ومغنيين.

لقد كان الباحث والأديب والموسيقي صميم الشريف، وحده القادر على التأريخ والتدوين والرصد والتحليل والدراسة لتاريخ الموسيقى وأعلامها في سورية، وكان المرجع الأمين لكل معلومة موسوعية عن أعلام الموسيقى والغناء العرب والأجانب، وكان صاحب رسالة تنير الطريق لتلاميذه وطلابه الكثر الذين علّمهم الموسيقى، في شتى أرجاء سورية، لدرجة كنّا نعجب معها عندما يعرّفنا على أحد الموسيقيين أو

الموهوبين في موقع من المواقع الاجتماعية أو الثقافية، ألا يكون (تلميذه) أو لم يعلّمه (الموسيقى) في إحدى المدارس التي درّس فيها، وكانت كثيرة.

صميم الشريف، حمل رسالة الموسيقى والأدب، بقوة واقتدار وتصميم، حمل شعلة الموسيقى لأجيال عديدة تعاقبت عليه.. لقد ساهم مساهمة كبيرة في عملية (التذوق الموسيقي) التي نحن أحوج ما نكون إليها في عالم اليوم.. عالم التطرّف والحروب والمتغيّرات والصراعات الدوليّة التي دمّرت القيم والأخلاق والمبادئ.

لقد حارب هذا الواقع المرير بالموسيقى التي كان يدرك جيداً روابطها بالحب والحياة الحلوة، ويعرف جوهرها في حياة الناس، ويؤكد صلتها الحقيقية بالعالم الطبيعي والروحي، والحضارة والفنون الرفيعة والأحوال الاجتماعية ونظم المجتمع في العصور المختلفة.

لقد كان -رحمه الله- دائم التأكيد في كثير من دراساته ومؤلفاته ومقالاته على ضرورة الحفاظ على موسيقانا العربية، والعمل على استمرار صفة أساسية من سماتها ألا وهي (الطرب) لأنَّها ميزة قد لا نجدها في أيٍّ موسيقى من موسيقى الشعوب الأخرى، وكان يدعو كل من يعمل في علومها إلى تأليف موسيقى مدروسة بعيدة عن الغريزة، يقودها هدف معين نبيل، لا تكتمل عناصره وغاياته الجميلة إلا من خلال المتابعة الواعية والثقافة والعلم والتجارب المتواصلة.. كان دائم الدعوة إلى الاهتمام بموسيقانا التراثية، وتقديم الرعاية لها، عن طريق جمعها وتدوينها والتخطيط لتنظيم العروض الموسيقية لها في المهرجانات والفعاليات والأنشطة الثقافية العربية والعالمية، وتشجيع الاتجاه نحو النهوض بأغنيات التراث السوري وألحانها الشهيرة، والاستفادة من تجارب الدول التي سبقتنا في هذا المجال، وأحسب أنَّ أستاذنا الكبير قد رحل عن عالمنا غاضباً، لأنَّ أعلام الموسيقى في سورية، وهم كثر، لم يعنوا بإيجاد مدرسة موسيقية ذات خصائص سوريّة على غرار المدرسة المصريّة، والمدرسة

الخليجيّة والمدرسة الرحبانيّة والمدرسة المغربيّة، والسبب، في هذا يرجع إلى قومية المؤلف والملحن العربي السوري، الذي لم يعترف بهوية غير الهوية العربية، ومن هنا كان الموسيقيون السوريون يتأثرون بغيرهم من العرب ويؤثرون أيضاً في غيرهم من خلال المنظور القومي الذي يحملونه.

صميم الشريف كان حتى آخر أيام حياته الحافلة بالأمل والعطاء والمحبة، يعقد الأمل على المعاهد الموسيقية التي أنشأتها وزارة الثقافة، في قيام مدرسة موسيقية سوريّة تكون منارة للموسيقى العربية، التي يتوخى نهوضها على يد الجيل الموسيقي الجديد التائه في غمار الاتجاهات الموسيقية، ويطالب بتصحيح مساره نحو الاتجاه الصحيح، والأخذ بيده نحو تلك المعاهد التي لا يمكن لغيرها أن تصنع موسيقيين سوريين جادين، ومن ثم موسيقى سوريّة تنشر نورها الوضَّاء على العالم.

صميم الشريف.. كنت منارة كبيرة، في حياتنا الموسيقية والثقافية، وسوف تبقى مؤلفاتك ودراساتك الغنية والمهمة منارة تنير لنا الطريق نحو آفاق واعدة، وخطط مستقبلية، لاكتشاف ومعرفة منابع وعظمة الموسيقى السورية الرائعة التي بعثتها، من خلال كتاباتك عنها، من رقادها الشتائي الطويل.

لقد انتصرت للشمس بأسلوب أدبي موسيقي فكنت في حياتنا الموسيقية النقدية الريح التي تنفض الغبار عن كمنجتها، وتشد أوتارها استعداداً للمعزوفة الأجمل، واستبشاراً بعودة النسغ بعد شتاء طويل.

❍ ❍ ❍

مدرسة كارل أورف

تحتفل الأوساط الثقافية والموسيقية في كثير من دول العالم، في هذه الأيام بالذكرى الثلاثين لرحيل الموسيقار الألماني الشهير «كارل أورف» (١٨٩٥-١٩٨٢)، ونجدها مناسبة للتعرف على جانب من أعماله الرائعة، وأسلوبه الموسيقي الذي أصبح مدرسة عالمية معروفة باسم «مدرسة كارل أورف في التربية الموسيقية».

يتميّز أسلوب «كارل أورف» بالميل إلى الأغاني الشعبية، وإلى بعض أغاني القرن التاسع عشر، وإلى أغلب العناصر الأساسية لأسلوب عصر «الباروك» وعصر النهضة، فضلاً عن موسيقى العصور الوسطى.. وبهذا يختلف أسلوبه البسيط مع تشعّب أساليب العمالقة الألمان «فاجنر، وريتشارد شتراوس» و«شونبرج» و«هنديميت» المعاصر له..

من أشهر أعمال «كارل أورف» التي تمثل أسلوبه بجلاء وحيوية أوبرا «كارمينا بورانا» التي قدمت لأول مرة على المسرح في عام ١٩٣٧، وهي ليست أوبرا، كما هو شائع، لدى الناس، إنما مشاهد ساحرة، ذات مواضيع متعددة، تعتمد على مجموعة قصائد غنائية دنيوية، مأخوذة من أغاني «الجوليارد» عثر عليها بدير رهبان البندكتين البافاريين، ويعود تاريخا إلى القرن الثالث عشر الميلادي، ويلعب الإيقاع دوراً أساسياً في التعبير الموسيقي، والوحدات الإيقاعية المتكررة في هذا العمل الأخّاذ، تضفي على الإنشاد صورة تشبه إلقاء عوذات السحر والشعوذة، وقد حقق «أورف» من خلال هذا العمل، تقدير العالم، ونال شهرة واسعة لا حدود لها.. وسبب ذلك يعود إلى ارتقاء «أورف»

بالإيقاع إلى أرفع المراتب، في تأليفه الموسيقي، فهو الوسيط الأمثل بين الغريزة والفكر، وجاء اللحن مساعداً للإيقاع، مخالفاً بذلك الأسلوب الفاغنري الذي يجعله مساعداً «للهارموني»..

لقد قدّم «أورف» الهارموني في أبسط قواعدها ومظاهرها، فكتب الأدوار الغنائية في «كارمينا بورانا» موزعة للإنشاد في نغم واحد، وعزز آلات الإيقاع بالأوركسترا، وجعلها مساوية للمجموعتين الوترية، وآلات النفخ...

تتألف «كارمينا بورانا» من أربع وعشرين أغنية بورانية، وتتكرر الأغنية الأولى في آخر المشاهد، وتشتمل على أجزاء ثلاثة، يحتويها إطار الدعاء والضراعة إلى ربة الحظ «فورتونا» وتبدأ بلقاء الإنسان بالطبيعة خلال موسم الربيع، ثم مباهج الخمر في ألحانة، وتنتهي بما يدور في ساحات الحب من أحداث ومفارقات لطيفة معبرّة..

من أعمال «كارل أورف» الأقل شهرة «كاتيولي كارمينا» التي قدّمها عام ١٩٤٣، وهي عبارة عن قصة غرامية، تعتمد على «الكورس» ومشاهد راقصة، استعمل فيها أربع آلات بيانو، مع الآلات الإيقاعية...

و«انتصار افروديت» التي قدّمها عام ١٩٥٣.. كما أن «أورف» اكتسب شهرة كبيرة بفضل مجموعاته لموسيقى الأطفال (١٩٣٠___١٩٣٥م) وهي مقطوعات موسيقية غنائية وإلقائية، وموسيقى آلات، تستخدم في تعليم الأطفال، وقد استخدم في مجموعاته هذه أبسط المواد الموسيقية وأسهل النماذج، بأسلوب خلاّب ومهارة فائقة متميزّة، وهذا ما جعلها متفردة تلقى الإعجاب والإقبال من قبل هواة تعلّم الموسيقى في كثير من دول العالم..

ذكرى مرور /٣٠/ عاماً على وفاة «كارل أورف» تدعونا إلى توجيه الدعوة إلى الاستفادة من طريقته الرائعة باستخدام الإيقاعات المختلفة في موسيقانا العربية، الغنية جداً بالنغمات المتنوعة، ونشير إلى إمكانية تحقيق ذلك بيسر وسهولة، وسبق للموسيقار السوري نوري رحيباني أن قام بتجارب ناجحة في دمشق، ونرجو أن يتابع قطف نتائجها، مع طلاب وتلاميذ معاهدنا الموسيقية التي أصبحت منتشرة في أكثر محافظات سورية.

❍ ❍ ❍

مقاماتنا الموسيقية اختفت؟!

تمرّ الموسيقى العربية، منذ سنوات عديدة، بأزمة ركود وتفكّك وتردّي خطيرة، أفقدتها هويتها وسماتها المميزة التي عرفت بها عبر تاريخها الطويل، والمتابع لحال هذه الموسيقى من خلال الدراسات والأبحاث التي كتبت عنها منذ بدايات ملامحها في القرن السابع الميلادي، يجد أن الغنى والتنوع الذي تحدث عنه صفي الدين الأرموي في القرن الثالث عشر الميلادي، في كتابه المسمّى «الأدوار» حيث كانت مقاماتها تتجاوز /٣٠٠/ مقاماً، وكان لكل يوم من أيام السنة مقامه الخاص به، ولم تجد هذه المقامات بعد رحيل هذا الموسيقي العظيم، من يستطيع الإضافة والأخذ بالتطور، حيث توقف التنظيم من بعده..

في عالم اليوم ، تفتقد موسيقانا العربية ذلك النظام المقامي الثابت، والمقامات منذ ذلك التاريخ أصبحت تتساقط ويتناقص عددها بما لا يصدق، وفي «سفينة شهاب» التي صدرت عام ١٨٦٤، تم رصد المقامات المستخدمة في مصر والوطن العربي في القرن التاسع عشر، حيث برزت من بين مقاماتها أسماء لا نعرف عنها اليوم شيئاً، وقد ذابت مقامات لا حصر لها أثناء القرن التاسع عشر، وأخرى في الثلث الأول للقرن العشرين، حيث اعترف المؤتمر الأول للموسيقى العربية الذي عقد في القاهرة عام ١٩٣٢ بذلك قائلاً: «إن المقامات اختصرت في مصر وأصبح المستخدم منها فعلاً لا يزيد عن ٥٢ مقاماً»، وكانت وقت «سفينة شهاب» في عام ١٨٦٤ تتجاوز المئة، وأصبحنا في حقبة، لا تتعدى ربع قرن، نفتقد أعداداً كبيرة، حتى أصبحت المقامات المستخدمة في وقتنا الحاضر، لا يتجاوز عددها ستة أو سبعة مقامات فعلياً وهي: (الصبا – الراست – البياتي – الكرد – الحجاز – العجم – النهاوند)..

حول هذا الموضوع يقول الصديق الدكتور الخميسي، الأستاذ في المعهد العالي الموسيقي (القاهرة): «هناك مقامات معروفة ولكنها نادرة الاستخدام، أي مرشحة للاختفاء مثل: مقام باستنكار، وهو المقام الذي يضم مفردات أنشودة ظلموه لعبد الحليم حافظ، ومقام زنجران (يا حلاوة الدنيا) لزكريا أحمد، ومقام البشائر، المجهول الآن، الذي كان يتردد بالأمس القريب في أغنية عبد الوهاب (مين عذبّك)، ومقام مزيج الطيب، المجهول تماماً كان حياً في أغنية (قللي عملك إيه قلبي) لعبد الوهاب أيضاً، وأن مفردات (اللامي) اختفت بعد أن ازدهرت في أغنية (ياللي زرعتوا البرتقال)..

لقد انقطعت صلتنا الموسيقية – اليوم – بكل هذه المقامات العربية الأصيلة، وأصبحت في غياهب الإهمال والنسيان، والغريب أن المستشرق البارون «ديرلانجيه» عندما جاء إلى مؤتمر الموسيقى العربية في عام ١٩٣٢م، أصطحب معه ثبتاً لمقامات بلغ عددها /٩٥/ مقاماً، ويذكر سليم الحلو في كتابه عن الموسيقى العربية الصادر عام ١٩٧٢م، أن المقامات عند العرب ككل، كثيرة لا يعرف عددها بالضبط، هناك من يقول أنها تبلغ الألف، والفارابي استخرج ما يربو على الألف وأربعمائة مقام، والغريب أن هذا العدد الكبير تراجع وانحسر إلى سبعة مقامات دارجة في الأغاني اليومية، ونحن على عتبة تلاشي وتحلل هذه المفردات في مواجهة المقامات الأوربية التي تنحصر في (المينور والميجور) والمشكلة أن القائمين على أمور التلحين والغناء العربي، تحت شعار (مسايرة الموضة) وزحف الآلات والأدوات الكهربائية، أصبحوا يشتقّون موسيقى لا علاقة لها بموسيقانا العربية، مما أفقدها هويتها وسماتها المميزة، وجعلها لا ترتبط بقواعد راسخة ولا بمقامات كنّا حتى فترة قريبة نُحسد عليها من شعوب العالم كافة.. آه يازمن.

○ ○ ○

موسيقانا بين الأصالة والتجديد

تميزّت الموسيقى، في القرن العشرين، في كثير من دول العالم بالتجريب والتحديث، والبحث عن مصادر لم تستخدم من قبل، أو لم تستهلك مواردها، فاتجّه الموسيقيون الغربيون إلى موسيقى الشرق، وموسيقى الشعوب غير الأوروبية، يبحثون فيها عن كل جديد يثري لغتهم الموسيقية المعاصرة، ويدفعها بعيداً عن الملل والتكرار، وعن السلّمين الكبير والصغير المستهلكين في نظر الغرب، فظهرت التجارب لمحاولات تقسيم درجات السلم إلى أرباع الأصوات وأسداسها، كما ظهرت مذاهب متعددة مختلفة الاتجاهات، والموسيقى الالكترونية، والكلاسيكية الحديثة، وكان للتقدّم التكنولوجي دوره الحيوي والمهم في التقارب بين موسيقات الشعوب، وظهور فنون شرقية جديدة فيها اندماج للمضمون الشرقي العربي، مع وسائل الصياغة الغربية، وهذا ما وجدناه في فنون الأدب، مثل القصة القصيرة والمسرحية والشعر الحر والتشكيل والعمارة.. ومن المؤسف أن الموسيقى العربية كانت أقلّ خطّاً من تلك الفنون في عملية الاندماج نظراً للمواقف الرافضة لكل تحديث، والمتجمّدة عند نقطة التراث وتقديسه، والتي يؤمن أصحابها وممارسيها بأن الموسيقى الشرقية (أحادية الصوت) «مونودية» بينما الموسيقى الغربية «بوليفونية» (متعددة الأصوات)،وهذا اعتقاد خاطئ، بدليل أن الموسيقى الغربية كانت بداياتها «مونودية».. ثم تطورّت لتصل إلى ما هي عليه من «تعدّدية»...

حول هذا الموضوع، يرى أكثر من باحث عربي أن عملية الدمج بين الشرقي والغربي في الموسيقى يمكن أن يقوم بإثراء الموسيقى العربية، ويمكن من خلاله تطويع وتحوير أساليب التقنية الغربية المعاصرة، بما يتماشى مع جوهر الموسيقى العربية، التي

يمكنها استثمار الإيقاعات الشعبية الآحادية والمركبة والمزدوجة، واستنباط معالجات للتكثيف النغمي، وتطويع الصيغ لخدمة الملامح المحليّة، كما فعل في مصر الشقيقة الفنان الكبير جمال عبد الرحيم (١٩٢٤-١٩٨٨م) الذي استطاع تكوين أسلوب عربي موسيقي استلهم عناصر التراث الشعبي، وقام بدمجها في التيار الموسيقي العام في القرن العشرين، وتابع هذا الاتجاه، أبو بكر خيرت، وعزيز الشوان، وعمر خيرت وصلحي الوادي ووليد غليمة ورفعت جرانه وصفوان بهلوان ونوري الرحيباني وغيرهم..

هذه التجارب الموسيقية العربية الناجحة، رافقها تجارب وتيارات لم تنجح لأنها تخلّت عن قيم وأصالة الموسيقى العربية، مثل تفضيل السلّمين الكبير والصغير على المقامات العربية الفنية الحافلة بالتنوع والثراء..كما أن هناك من فشل لأنه استخدم الألحان والإيقاعات الشعبية دون أي ابتكار في المصاحبة «الهارمونية» وظهور بعض الفرق بدعوى إحياء التراث، ولكنها تقدمُه بأساليب مختلفة، بحيث لم تبقِ على أصوله الصحيحة، ولم تقدّمه بمعالجة عصرية متنورة، ونشير إلى أنّ هناك من قام بإدخال إيقاعات أجنية شديدة الاختلاف مثل (التانجو والرومبا والفالس..) مع الإيقاعات العربية الشرقية، مع استخدام آلات غربية، دون وظيفة فنية محددة، مع وضع مصاحبة للأغاني الدارجة صيغ «هارمونية» لا تضيف إلى مضمون الأغنية شيئاً، وكانت مجرد شكل مظهري في محاولة لمجاراة الغرب، ورافق ذلك اقتباسات لألحان شهيرة من الروائع الغربية والقيام بإقحامها على تلحين الأغاني الشرقية الدارجة، وهناك من قام بعملية الخلط بين الموسيقى الشرقية والغربية في أغنية واحدة وأطلق عليه اسم «فرانكوآراب» وكانت النتيجة ضياع هوية الموسيقى العربية، وخلط ليس له سياق منطقي، وفقدان الطريق الصحيح الذي كان يجب أن يسلك حتى تستطيع موسيقانا العربية الخروج من محليّتها والانطلاق نحو العالمية..

○ ○ ○

موسيقانا في أزمة

متابعاتي الدقيقة والمتأنية لحال الموسيقى العربية، منذ سنوات طويلة، من خلال ندواتها ودراساتها وأمسياتها وأعلامها، وناقديها، وضعتني في حال أستطيع القول فيه بثقة أن هذه الموسيقى الجميلة الرائعة، في وقتنا الراهن، قد حاقت بها مشاكل كثيرة، أدت إلى تدهورها وتدني مستواها، وفقدها أصالتها وهويتها المميزة بين الموسيقى العالمية، والسبب يعود بالدرجة الأولى إلى الاقتباسات والإدخالات اللحنيّة والإيقاعيّة، الجديدة التي أدخلت عليها بشكل غير متجانس، ولا يتماشى مع جوهر الموسيقى، وهويتها الأصيلة..

لا أنكر أن هناك تجارب موسيقية جيدة نجحت في التعامل مع التراث العربي، وطرق المزج الموسيقي في أعمال شهيرة قدّمها: عطية شرارة - جمال عبد الرحيم- عزيز الشوان- أبو بكر خيرت- عمر خيرت- صلحي الوادي- بليغ حمدي- عمّار الشريعي وغيرهم ممن وصلوا إلى نتيجة مفادها: لا ضير من الاستعانة بالآلات الغربية في موسيقانا العربية، شريطة أن يكون استخدامها بذوق وفهم ووعي حتى لا تطغى على الآلات العربية وتضيع معالم «ميلودية» العمل الغنائي وتفسدها، وبحيث لا تؤثر على هوية وأصالة الموسيقى العربية، وهي ولاشك تضفي على الألحان أبعاداً جمالية وحسيّة فضلاً عن تجسيد عنصر التعبير، وإن كان من الأفضل عدم استخدامها في الألحان ذات ثلاثة أرباع الصوت الذي يتعذّر على الآلات الثابتة عزفها على الوجه الذي يرضي المستمع الشرقي الواعي مهما بذلت الجهود لتطويع تلك الآلات لأداء المقامات الشرقية..

بكل أسف، بعد رحيل جيل العمالقة، أم كلثوم، محمد عبد الوهاب، فريد الأطرش، عبد الحليم حافظ، وردة الجزائرية.. وخلو دولة الغناء العربي من رموز الفن الأصيل، ظهرت في الساحة بعض الأصوات غير المدرّبة، بنوع من الغناء أطلق عليه اسم «الأغنية الشبابية» التي تقوم على التصفيق والإيقاع الصاخب، المغرق في السرعة، والآلات الالكترونية، البعيدة عن الأذن العربية، التي تتشّوق إلى سماع الأصالة والطرب والإبداع، وتتذوق النغمة الصادقة، التي تصل إلى القلب، والكلمة الهادفة..

أذكر أن الموسيقار الراحل توفيق الباشا، شبّه هذه الموجة الجديدة التي تتصف بها الأغنية الشبابية، بالهجمة التترية وليس (موجة) إذ إن الموج يتولد من بعضه، وكل موجة جديدة تأتي بالأحدث والأقوى.. أنه التطوّر الطبيعي نحو الأكمّل والأجمّل.. ومصطلح الأغنية الشبابية، تغطية سخيفة للرداءة، وكأن الشباب لا يعطي ولا يقبل إلا السهل والزائف من الفنون، علماً أن ما من فن أو أدب إلا وكان تطوره على أيدي الشباب مما يشعرون ويتحملّون مسؤولياتهم الفنيّة والإبداعيّة.

الأغنية العربية الحديثة، التي نستمع إليها منذ عقود زمنية عديدة، هي بكل أسف، شريحة نغميّة وإيقاعية ضئيلة ومشّوشة، وعاجزة عن احتلال مساحة حقيقيّة، ولو صغيرة، في أي قالب غنائي، لأنها ليست دوراً ولا قصيدة ولا موالاً.. وإنَّما هي شذرات هجينة، غير غنائية مصبوبة في أفرع ضعيفة جداً، من أجناس نغمية تنتمي نظرياً إلى بعض المقامات العربية المتداولة، وإلى الإيقاعات البدائية، وهذه الأغاني لا تعطي المستمع إلا ضجة عالية تدعوه إلى النهوض بالانهماك مع الآخرين في الرقص، وقد انقطعت الصلة تماماً مابين صناعة الغناء التراثي الدقيقة، وبين الملحنين والمغنين الجدد، فلا يمكن أن نتحدث في وقت واحد عن الأغنية العربية وأغاني الشباب، لأنهما أصبحا نقيضان من الناحية الفنية، ونلاحظ التشويهات التي لحقت بجميع

المقامات والإيقاعات العربية في الأغاني الشبابية، وازدادت مع دخول«السانتيسايزر» و«السامبلر» و«نظام الديجتيال» و«الليزر» الذي ساهم كثيراً في تسريع كميّة الإنتاج الموسيقي والغنائي الخالي من المعايير العلميّة الموسيقية، ابتداء من اللغة الشعرية والمقام الموسيقي، وطريقة الغناء (تكنيك الغناء العربي).

❍ ❍ ❍

موسيقانا في محنة

الموسيقى في بلادنا في محنة شديدة، لم تمر فيها منذ فترة طويلة من الزمن، وهذه المحنة يحس بها كل من يعمل في مجال الموسيقى والغناء، وحتى المستمع العادي.. هناك موسيقى وأغنية خليجية، وأخرى مصرية، وثالثة لبنانية ورابعة مغربية، ولكن- بكل أسف- لا يوجد موسيقى ولا أغنية سورية.. في الماضي القريب كانت هناك محاولات ناجحة أخذت حظها من الانتشار في بعض أرجار الوطن العربي مثل: تجارب رفيق شكري، نجيب السراج، فهد بلان، موفق بهجت وغيرهم ممن قدموا أغنيات ناجحة بلون وإيقاع ونغمات سورية مميزة ولكن هذه التجارب أو المحاولات الفردية ذهبت مع أصحابها ولم تجد من يتابعها ويطورها ويقوم بدعمها وتحقيق الانتشار العربي لها..

للموسيقى- بشكل عام، لحظات ثلاث: لحظة التأليف، وذلك بالمعنى الواسع لهذه الكلمة، وهو يشمل تأليف الألحان وتأليف الكلمات معًا، ولحظة الأداء، وهو يشمل الأداء الصوتي في الغناء، والعزف على الآلات، ولحظة الاستماع، فالعلاقة الموسيقية إذن ثلاثية: بين المؤلف والقائم بالأداء والمستمع، فلنتحدث عن كل عنصر من عناصر هذه العلاقة على حده..

أمَّا التأليف الموسيقي عندنا، في وقتنا الراهن، فيكاد ينعدم، وإذا كان موجودًا في مستوياته الدنيا، فهو في حال لا يحسد عليه، لأنه لا ينتمي إلى تراث وموروث الموسيقى في سورية، وسبب ذلك إلى عدم معرفتهم بهذا التراث أو لم يسمعوا به مطلقًا.. قد يكون هذا الحكم قاسيًا، وقد تكون لهجته عنيفة، ولكني أقولها صراحة: إننا في حاجة

إلى جيل آخر من الموسيقيين، نحن في حاجة إلى جيل من الموسيقيين المؤمنين بهوية وألوان الموسيقى في سورية بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة، فعلوم الموسيقى والتأليف الموسيقي لم تعد تلقائية، ولم تعد الموهبة لوحدها ولا الفطرة السليمة تجدي فتيلاً، إن لم تصحبها الدراسة العميقة، والعلم قد تغلغل في كل نواحي حياة الإنسان، حتى في نتاج خياله، فمن من موسيقيينا العاملين في مجال التأليف والتلحين الموسيقي أدرك ذلك؟! ومن منهم عمل على تحقيق هذا الهدف؟ حتى ممن درسوا وتعلموا وتخصصوا في المعهد العالي للموسيقى؟!

إن فن الصوت- وهو أرفع الفنون وأعمقها وأرقاها، له مجالات واسعة وتشكيل الأصوات له إمكانيات لا تنفذ، ولكننا- بكل أسف- لم نفد من هذه الإمكانيات الضخمة إلا من نموذج ساذج، بل على نحو يكاد يكون بدائيًا، ألحان تسير على وتيرة واحدة، آلات قليلة تسير كلها في تيار واحد، وليس لها إلا بعد واحد، إيقاع سطحي راقص (دبكة) وخير مثال، الحاصل حاليًا في الأغنية الساحلية، التي حققت انتشارًا آنياً وتوقفت عند حد معين من النجاح والسبب- ببساطة- يعود إلى الافتقار إلى العلم والدراسة والآفاق المستقبلية، والدعم المركّز..

أمَّا عيوب الأداء في موسيقانا، فلا تقلّ أبدًا عن عيوب التأليف، إذ أن الأمرين في الحق مرتبطان، ويوم توجد الموسيقى الرفيعة، فلا بد أن يرتفع الأداء إلى مستواها، أما حين تمضي الأمور بلا رقيب، وبلا ثقافة ووعي بما يقدم، فستعمّ الفوضى وينتشر الإسفاف والتكرار والتقليد.. الأصوات الموجودة على الساحة الغنائية في سورية، قليلة جدًا، لأنها لا تقوى على الانتشار من غير دعم ورعاية وتشجيع وإعلام وتسويق، ولأنها في الأساس لم تسلك الطريق السليم في بداياتها، ولم تستفد من إمكانيات حنجرتها، ووصل بها الأمر إلى مرحلة عجزت عن الوصول إلى قلوب المستحقين، مع العلم أن الصوت البشري قابل للتدريب الذي يضفي عليه مزيدًا من المرونة، بل القوة والامتداد، وهنا نعود إلى ظاهرة الافتقار إلى الدراسة والعلم وإلى الثقة والدعم..

الموسيقى في سورية- تاريخيًا- غنية ومتنوعة وزاخرة بالعطاء والتجدد والتطور الاستمرارية، ومشكلتها، في وقتنا الراهن، إننا أهملناها وتركناها مهملة وانصرفنا إلى غيرها من المشاغل ولم تعد تشغل من انتباهنا إلا قدرًا يسيرًا، والقدر الباقي تشغله معها شؤون الحياة اليومية القاسية.. على أن هذه الموسيقى قادرة بحق على أن تشغل كل انتباهنا، وتملأ كل فراغات أنفسنا، لو قدمت إلينا في صورتها المشرقة الكاملة..

❍ ❍ ❍

موسيقى المـاء

يعدّ الموسيقار الألماني «فردريك هاندل» (١٦٨٥– ١٧٥٩م) مع «يوهان سيباستيان باخ» (١٦٨٥–١٧٥٠م) من أعظم موسيقيي كل الأزمان، فقد ترعرعا في تربة واحدة ليمثلا القرن السابع عشر بكل ما فيه من زخرفة أوربية متقدّمة، وإن اختلفا من ناحية المضمون في التأليف، فهاندل عبقري الأوبـرا الباروكية بلا منازع، وباخ عبقري الموسيقى الكنائسية الباروكية، التي ما زالت نغماتها تتلألأ وتصدح في أورقة الكنائس والأديرة في شتى أرجاء العالم..

لقد حظي «هاندل» على شهرة فنية عالية في سن مبكرة، فقد قدّم أولى أوبراته المسماة «ألميرا» عام ١٧٠٥م، والتي ألفّها عام ١٦٩٨م، وقد انعكست آثارها لجودتها فقد قدمت ثلاثين مرة من دون انقطاع، فالمؤلف ملك الحاسة الفنيّة والانتباه لصياغة الكثير من الأعمال الرائعة الضخمة التي أعطته المجد والخلود: (٤٤أوبرا – ٢٢ عملاً دينياً – ٥ سيرنياد – ٢٠٠ موسيقى حجره وكانتانا – عشرات الأعمال لموسيقى آليه وكونسرتات وسوناتات..)

لقد كانت حياة «هاندل» زاخرة بعالم فني غني بالإحساسات العميقة، التي جعلته من أشهر شخصيات عصره، فقد امتاز بين معاصريه بفخامة الأسلوب الرائع، لذلك اعتبر من أكبر أساتذة الموسيقى في العالم، لأنه عرف كيف يتعامل مع أي عمل فني بكل مهارة ودقة وبناء درامي جميل، وحسبنا أن نتوقف عند ما يعرف بـ«موسيقى الماء» حتى ندرك كيف استطاع هذا الموسيقار توظيف فنه وإبداعه ومكره في حصد شهرة كبيرة عالمية لا حدود لها، ما زالت مستمرة حتى يومنا هذا.. مع العلم أن «موسيقى

الماء» وفي كل الحسابات التقويميّة التي كتبت عن هذا العمل الجميل، من الأعمال الخفيفة التي كتبها «هاندل» لينال الإعجاب الفوري، ولو على حساب القيمة الفنية والإبداعية، ولكن هذا لم يكن رأي ملك بريطانيا، في ذلك الحين، جورج الأول، الذي ما إن استمع إلى «موسيقى الماء» للمرة الأولى، حتى دهش فاغراً عينيه وأذنيه، ثم طلب أن يعاد عزفه مرة ثانية ثم ثالثة، وكان ذلك في عام ١٧١٧، حين طلب الملك جورج الأول من هاندل أن يضع موسيقى مصاحبه لأمسياته على نهر «التايمز» فكتب ذلك العمل الذي أطلق عليه اسم «موسيقى الماء» وكان إعجاب الملك لا حدود له، لدرجة أنه أمر بتكرار عزفه ثلاث مرات، ولم يعد إلى مقره في قصر «سان جاك» إلا بعد الرابعة صباحاً، وهو في غاية النشوة..

النقّاد الذين كتبوا عن أعمال «هاندل» قالوا، أنه لم يبذل جهداً استلهامياً كبيراً حتى يؤلف هذا العمل، كل ما في الأمر، أنه زرع فيه رهافة حسّه الموسيقي، من دون أن يغيب عن باله أن العمل يجب أن يستجيب من دون صعوبات أو تعقيدات، إلى ذوق مجتمع «ارستقراطي» يريد أن تمتعّه الموسيقى، شرط أن تكون الموسيقى مرحة وبسيطة، ومع استخفاف «هاندل» بالأمر، فقد عاشت «موسيقى الماء» حتى يومنا هذا، وأحبها الناس كثيراً في شتى أرجاء العالم، وتبدو اليوم، حسب تعبير الناقد إبراهيم العريس، المعادل الموضوعي الموسيقي لـ«أوراتوريو» (المسيح).. عمل بسيط خفيف للتسلية وللذوق البسيط، وعمل آخر معقد وإعجازي كتب لذوق أكثر تركيبيّة وتذوقاً للموسيقى الصعبة..

تنتمي «موسيقى الماء» إلى موسيقى المناسبات، إذ حرص «هاندل» حين ألفّها على أن يستغرق عزفها، تلك المسافة التي تفصل بين «واينتهال» و«تشيلنسي» أي طرفي نزهة الملك جورج الأوَّل، ويتألف هذا العمل من /٢١/ مقطوعة على شكل رقصات ومارشات، كتبت لآلات خفيفة يمكن التلاعب بها تقديماً وتأخيراً، بحيث يشكل المجموع عملاً من طراز «السيرينادا» أو «التتابع السيمفوني» غير أن هذا التتابع لا يأتي صارماً،

على النمط الذي ارتبط بجان سيباستيان باخ، معاصر «هاندل» بل ولا حتى على النمط الذي ساهم «هاندل» نفسه في ابتكاره.. العمل في «موسيقى الماء» أخف وأبسط بكثير، ويتألف من عدد من المقطوعات، تبدو قليلة التماسك والترابط فيما بينها، ما يوحي أصلاً بأنها ألفّت لكي تعزف في الهواء الطلق، وسرعان ما لقي هذا النوع من الموسيقى قبولاً عاماً لدى الجمهور، وصار بالتدريج، هو الشكل الرسمي الذي أطلق عليه اسم «سيرينادا» أو حتى «تنويعات»..

اللافت أن «موسيقى الماء» قد كرس مكانة «هاندل» لدى الملك جورج الأول، وثبّت حضوره في انكلترا، أكثر مما فعلت أعماله الأكثر جديّة، والناس فيما تستمع وتتذوق مشارب، وأنا شخصياً وبعيداً عن كل الحسابات النقدّية والتقويميّة، استمع إلى «موسيقى الماء» منذ أكثر من أربعين عاماً، وفي كل مرة أزداد شغفاً ومحبة وتذوقاً لهذا العمل الموسيقي الخالد..

❍ ❍ ❍

ميراث الموسيقى العربية

كتّاب ومؤرخون كثر، يتهمون الدين الإسلامي الحنيف، بأنه حرّم الغناء والموسيقى، وحارب من يقوم بصنعتها، وهذا ليس بصحيح، فقد استقبل أهل المدينة المنّورة، الرسول الكريم (ص) بالدفوف والأهازيج، وكان الناس يطربون لصوت المؤذن بلال الحبشي، وبعد أن ترسخت دعائم الدين الإسلامي، وانتشر في شتى أصقاع العالم القديم، كتب فلاسفة العرب وأدباؤهم ومؤرخوهم في شتى صنوف الموسيقى العربية كتباً جليلة، فخلّف لنا الكندي رسالته الكبرى في التأليف، وألّف رسالة رائعة في ترتيب النغم، وأخرى في الإيقاع، ورابعة في المدخل إلى صناعة الموسيقى، وكتباً أخرى لم يبق منها إلا القليل.. وبقي لنا من كتابات الفارابي وأبحاثه الموسيقية كتاب «الموسيقى الكبير» وهو سفر ضخم لا يقدّر بثمن، وترك لنا الأصفهاني كتابه الخالد «الأغاني» وابن عبد ربه «العقد الفريد» والجاحظ «رسالة القيّان» و«طبقات المغنين».. وما زالت كتب التراث العربي، حافلة بأخبار «ابن سريج» و«زرباب» وإبراهيم بن المهدي، والموصللين، وعشرات الأسماء من المغنين والمغنيات، مما يدل بما لا يقبل الشك على دور الغناء والموسيقى في حضارتنا العربية الإسلامية.. وأن الإبداع الموسيقي في هذه الحضارة لم يتوقف، وهناك محاولات لإعادة تصور هذا الإبداع، وفق ما ورد في كتاب «الأغاني» ووفق طريقة صفي الدين الأرموي، كما ورد في كتاب «الأدوار» وأكاد أجزم من خلال متابعاتي الدقيقة بأن الغناء والموسيقى، لم تنقطع، ولم ينقطع الإبداع فيهما من خلال صوت الآذان في المساجد، وإحياء الموالد، ومجالس المدائح النبوية، والتواشيح الدينيّة، وصلوات الاستسقاء، وجلسات الذكر، وحلقات المتصوفين والمولوية.. فقد تواترت عن لخلف بعد السلف، من دون تغيير يبدلها تبديلاً كبيراً، وإننا نميل إلى القول

بأن الميراث الموسيقي الضخم الذي أنقذته الطقوس والاحتفالات والأعياد الدينية الإسلامية، من الاندثار، عبر عصور من التوارث الشفاهي، قد تبّدل شيئاً فشيئاً، على الأرجح، في ألحان التواشيح والمدائح..

ذلك أن من طبيعة ملكة الغناء عند الإنسان، أنه حين يسمع لحناً ويحفظه، إنما يعدّله ويغيره إذ يغنيه، من غير أن ينتبه أو يتعّمد في هذا..

يرى الباحث الموسيقي الدكتور فيكتور سحاب، في أكثر من دراسة له حول الموسيقى العربية، أن ميراثها يكمن في أربعة مكونات هي:

١- إيقاع الكلمة: وهي العنصر الأساسي في تكوين هيكل الإيقاع الشعري والموسيقي، وهذا ما نسميهُ أوزان الخليل، وتفعيلاته، فالوزن الشعري العربي، ذو ميزة يمتاز بها عن الأوزان الشعرية لدى الحضارات الأخرى..

٢- المدّ والقَصْر: وهما من أصول تجويد القرآن الكريم، ويعرفهما العامة بـ«الترقيق والتفخيم» فالضاد مفخمة، والدال مرققة، والظاء مفخمة، والذال مرققة، وفي هذا جعلت اللغة العربية وحدتين تتباين فيهما الحروف، لتكّون الجملة العربية إيقاعاً آخر لفظياً، إلى جانب الإيقاع الزمني الذي يشكله تواتر الفتحات والسكونات، حتى إذا تزاوج هذان الإيقاعان، تكونت لوحة إيقاعية في غاية الغنى..

٣- الدُم والتك: الإيقاع في الجملة اللحنية مبني على عنصرين أولين هما: الدُم والتك، والدُم هو الضرب الثقيل العميق القرار، والتك هو الضرب الحاد الخفيف الرقيق، ومن هذين الضربين، تتكون مجموعة الإيقاعات العربية، التي يتجاوز المعتمد منها عشرات عدداً..

٤- المقامات: ولعلها من أهم عناصر الموسيقى العربية، التي حفظها لنا الإسلام من خلال طقوسه وحضارته، وهي غنية ومتنوعة، والأقدر على إحداث

الانفعال في النفس البشرية، وينسب إلى هذه المقامات «ربع الصوت» الذي يعد من أهم أسباب ظاهرة الطرب في الموسيقى العربية والتي لا مثيل لها في حضارات العالم الموسيقية..

بقي أن نشير إلى أن الانتقال والمزج بين الإنشاد الديني والغناء كان شائعاً، وكانت مدرسة تجويد القرآن الكريم، أعلى وأهم المدارس وأتمّها، في نظر الموسيقيين والمغنين، وليس صدفة أن يكون أهم المطربين والملحنين العرب في القرن العشرين، قد تتلمذوا على أيدي «مشايخ» ومقرئين، أمثال: محمد عبد الوهاب، رياض السنباطي، أم كلثوم، زكريا أحمد، محمد القصبجي، صباح فخري، صبري المدلل، بكري الكردي، محمد خيري وغيرهم..

○ ○ ○

ياليل يا عين

للمؤرخ والباحث والمؤلف الموسيقي الكبير الراحل محمود عجّان، دراسة مهمة جاهد طيلة حياته من أجل إنجازها، تحمل عنوان«الليل والعين في التراث الموسيقي والشعري» يدور البحث فيها عن أصل الغناء بلفظتي (يا ليل يا عين) عند العرب والزمن الذي ظهر فيه هذا النوع من الغناء، مع بحث مفصّل عمّا قيل بلفظة (الليل) وآخر عن (العين) كعضو جسماني وروحاني وإيحائي وتعبيري..

في بحثه الشيّق والممتع عن (يا ليل) هذه الكلمة الصغيرة في مبناها، الكبيرة في معناها، التي ردّدها الشعراء والأدباء والمفكروّن والمغنوّن والمحبّون والسعدّاء والبؤساء... يقول عنها الباحث الأستاذ «عجّان»: هذه اللفظة السلسة قد أثارت اهتمام الباحثين، وهي لفظة عربية أصيلة عرفت في اللغة والأدب والشعر منذ أقدم العصور.. ومن العوامل التي سببّت في انتشار الغناء بلفظ

(يا ليل) سهولة نطقه على اللسان واستساغة وقعه في الذهن والنفس، كما أن مفهومه الضمني يرمز إلى أكثر من مدلوله الحقيقي، وكأن الغاية منه معنوية خيالية، والغناء بـ«يا ليل» هو مناجاة لعالم الأحلام، ولتداعي الخوطر ومايوحيه الظلام لصاحب التأمل، كما أنه نداء عاطفي عام بلحن ارتجالي شجي، يراعى فيه حسن التصّرف بالمقامات أو الأنغام والتطريب المباشر، والانتقالات اللحنية المؤثرة والمثيرة التي تطرد الملل وتجعل التشوق لدى السامع وتدفعه لطلب المزيد..

هذا النوع من الغناء العربي يظهر مقدرة المغني الفنيّة وبراعته ومدى تلاعبه

في درجات الأصوات وانتقاله بين الجمل اللحنية، وغالباً يكون دون إيقاع أو ميزان موسيقي، فهو إنشاد حر ويسمّى بـ(تقسيم ليالي) لأنه يتشابه إلى حد كبير مع التقاسيم الارتجالية التي تصدر من قبل العازف عن آلة موسيقية منفردة، وجرت العادة عند الغناء بلفظ (يا ليل) أن تضاف إليه لفظ يا عين، التي أفرد لها الأستاذ (العجّان) القسم الثاني من كتابه الممتع والشامل..

يتناول لفظ (يا عين) وسبب الترنم به، من منطلق: «لا القلب مصدر الحب ولا العقل، إنَّما العين التي ترى فتحرّك العقل وتدق القلب» ولعلَّ السبب الذي دعا للتغني بـ(يا ليل) هو نفسه الذي دعا أيضاً للغناء بـ(يا عين)، فالنداء بـ(يا عين) مستساغ للسمع، مريح للفكر، سهل في الأداء الموسيقي، يمكن الترنم به بيسر، بالإضافة إلى المعاني الجميلة التي يرمز إليها، ويتساوى (الليل والعين) من حيث الاصطلاح الموسيقي، أي ما يسري على اللفظ الأول يسري على الثاني، ومنهما يتكون هذا النوع من الغناء العربي الذي يحتل في الأذهان مكانة مرموقة.

من التعليلات التي حدثني عنها الأستاذ عجّان قبل رحيله عن عالمنا بوقت قصير عن أصل الغناء بكلمتي (يا ليل يا عين)، أن نداء الليل والعين شكوى السهاد وقلّة النوم، وقد ورد ذكر ذلك كثيراً في الأغاني العربية، القديم منها والحديث، وإن كان نظمها باللغة الفصحى أو بالعامية، ومن شكا السهاد فليس من العجيب أن يناجي الليل، وأن يأسى على عينه ويأسف لحرمانها من النوم، والترنيم بهاتين الكلمتين معناه أيضاً مناجاة الليل، وعون على السهاد.

وهناك مصدر يذكر أن «يا ليل يا عين » لا علاقة لهما بمعنى الليل والعين والنوم والسهاد، بل إنهما يشكّلان كلمة فرعونية واحدة وردت في الأغاني المصرية القديمة، وكان معناهما: أيها الطريق الطويل أو أيها الطريق البعيد.. لأنها كانت تتردد على أفواه العمال في عملهم توطيناً لأنفسهم على المشقة.. ثم تناقلتها أجيال العمال مع الزمن

حتى دخلها هذا التصحيف بعد فتح مصر من قبل العرب، وألف الناس أن يبدأوا بها كل غناء، كما ألفوا ابتداء الغناء بها على أفواه جموع العمال، وألفوا ابتداء الأغاني الشعبية على العموم..

ولا تغب الفكاهة عن بحث الأستاذ (عجّان) عن أصل (يا ليل يا عين) فيورد هذه الطرفة: أن قينة ضربها صاحبها فأصاب عينها وكان اسمه (ليل) وكانت تحبّه وتستعطفه، فجعلت تغني وتناديه «ياعيني يا ليل، ويا ليل يا عيني» ثم سارت بعد ذلك في الغناء..

وقد قال أحدهم على سبيل الفكاهة أيضاً: لقد جرت العادة أن الغناء بـ(يا ليل) يتبعه دائماً لفظ (ياعيني) فهل يعزّ الإنسان ليله فيجعله بمقام عينه؟!

إنَّ دراسة الأستاذ محمود عجّان عن (الليل والعين) في الغناء العربي بما يحويه من ألوان الطرب الزاهية، وما هو عليه من حسن التأثير، جعلني أتحسر على شكل محبب من أنواع الصيغ الغنائية العربية، لأنه في وقتنا الراهن، في زمن الغناء الهابط، انقرض أو كاد.

❍ ❍ ❍

مهندس الموسيقى

تحتفل الأوساط الموسيقية العالمية على مدى عدة أشهر من عالمنا الحالي، بذكرى مرور /١٣٠/ عاماً على ميلاد الموسيقار الخالد «إيفور سترافنسكي» (١٨٨٢-١٩٧١)، ونجدها مناسبة مهمة لنكشف خصائص متعددة من فن هذا المبدع الكبير الذي قدّم على مدى حياته المديدة شوامخ من الأعمال العظيمة، الغنية بألوان ممتعة من الفتنة والسحر والتجدد.. صاغها بكل ما هو معبّر وجميل في عالم الموسيقى، فكانت كما يعتبرها نقاد الفن ذات خصوصية مميزة، وثورة على القديم من أجل فن جديد..

لقد كان «سترافنسكي» فناناً حذقاً في تحديد مساراته الموسيقية، وظلت ثقافته المبدعة، ومهارته الفنية تدفعه إلى تجارب وأعمال باهرة، حققت له الشهرة العالمية، والسمعة الكبيرة في عالم التأليف الموسيقي، وبخاصة روائعه الموسيقية «بتروشكا» و«عصفور النار» وباليه «طقوس الربيع» التي أثارت حين قدّمها في باريس لأول مرة في عام ١٩٠٤م موجة من الإعجاب المنقطع النظير، لم تشهد مثلها هذه الأوساط منذ أن قدم «فاغنز» أوبرا «تان هاوزر»..

يعتبر «سترافنسكي» رغم الانتقادات الحّادة التي وجهت إلى موسيقاه، أحد أعظم وجوه الموسيقى في القرن العشرين، وقد حدد منهجه الموسيقي في كتابه «الشاعرية الموسيقية» إذ يقول «الموسيقى ليست سوى تتابع من النشاط والراحة، ويجب على كل

مؤلف موسيقي أن يبحث عن العناصر الملائمة لتبرير هذين المبدئين المتعارضين» لذلك يمكن القول أن أعمال هذا الموسيقار المبدع كانت قريبة جداً من فن الهندسة، فهو يقيم الكتل والأحجام، ويوازن بين المواد باللجوء إلى التناسقات والعرض المدرك للتوترات والانفراجات الناجمة عن التركيب المتعدد الألحان لكي يحقق في النهاية بين العناصر المتناقضة المختلفة هذه الوحدة العظيمة التي لا يمكن لأي عمل موسيقي أن يكون عملاً ممتازاً بدونها، وهذا ما نجده بوضوح في عمله «طقوس الربيع» الذي اعتبر بمثابة فجر جديد لعصر جديد في عالم الموسيقى، وترجمة صادقة لرغبته في الخلق والإبداع والتي أشار إليها حين قال «علينا واجب تجاه الموسيقى، ألا وهو ابتكار وتجديد هذا الفن».. لذلك كانت تجاربه لا تستقر على مبدأ واحد أو نمطية واحدة، ففي أوبرا «قصة جندي» نسمع موسيقى عسكرية، ثم موسيقى تانغو حالمة ثم موسيقى الجاز، والمعجزة التي حققها «سترافنسكي» هي في تنسيق هذا العمل الفذ على شكل وحدة متماسكة أدت ألحانها مجموعة من الآلات الفريدة الغريبة مثل: البوق المزدوج، والكمان الجهير، والكمان من جهة، والمزمار ومجموعة طبول وكلارينيت من جهة أخرى.

يعتقد «نيتشه» أن مفعول الربيع المفاجئ والكلي القدرة، يرفع طاقات البشر الحيوية إلى ذروة التوهج، فيظنون أنفسهم خاضعين لنوع من التحول والسحر، ويروحون يركضون عبر الريف، وقد استولى عليهم الأمل بإعادة خلق العالم، لقد تلاشت فرديتهم، وباتوا يهفّون إلى التآلف والاتحاد... وسترافنسكي خرج يعبّر عن بعث الطبيعة بعد رقادها الشتائي الطويل، ينتصر للشمس بأسلوب موسيقي ديناميكي، يتعارض في كثير من أحيان مع كل شكل من أشكال التعبيرية الموسيقية المتعارف

عليها، فكان في عالم الموسيقى بمثابة الريح التي تنفض الغبار عن كمنجتها، وتشد أوتارها استعداداً للمعزوفة البكر، واسترضاء واستبشاراً بقدوم الربيع، وعودة النسغ بعد شتاء طويل..

❍ ❍ ❍

الفهرس



ولما كانت الموسيقى هي الجمال المسموع، فهل يمكن أن تقبل أعمالاً غابت عنها صفة الجمال بحجة الثورية، أو البحث عن الجديد المناسب للعصر الحديث؟! حول هذا يمكن القول، إنّ الرغبة في ابتكار القيم الجمالية عند الفنان، لا تقف عند الالتزام، لأنّ هذه الرغبة لا تنقطع، وتخضع لحساسية الأذن البشرية، والنظام المقامي الذي يفرضه المنطق السليم في الفكر الموسيقي، والرؤية الواضحة لجوهر الموسيقى، التي لا تأتي بالصدمات، بل بالتصاعد التدريجي كخط بياني يبدأ من الأسفل وليس من الأعلى..

التذوق الموسيقي يكتسبه الإنسان بالمران والتجربة حتى يصل إلى الإحساس بالجمال، أي النفاذ إلى أعماق العمل الفني، أي حصول اتصال وجداني بين العمل الفني والمتلقي، أو استحسان وتعاطف يسمحان بإدراك معنى العمل والكشف عن نواحي الثراء الفني فيه، ومظاهر الجمال التي يحتويها..

التذوق ليس تقبلاً ثقيلاً سلبياً لعمل فني، بل هو تقبّل وإعجاب قائمان على إدراك وتقويم.. والأذواق لا تناقش ولا يصح مناقشتها، فما يروق لفرد قد لا يروق لآخر.. فالمتذوق قد يتأمل العمل الفني، ولا يبحث عن أسباب إعجابه أو عدمه، وهو كثيراً ما يعتمد على رأي النقاد.. أمّا هؤلاء فعليهم التأمل والتحليل العلمي ليستطيعوا وضع تقويم علمي لما حققه المؤلف من حسن الصياغة، ووضوح المضمون، وترصيع العمل باللمسات الجمالية.. إنّه بحث فلسفي في العمل الفني ينشر لا لإبداء رأي الناقد فقط، بل لتوجيه فكر المستمعين إلى ماله قيمة وماليس له قيمة..

د . علي القيّم

الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة

www.syrbook.gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٢٣٢١١٦٤
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٤م

سعر النسخة ٣٤٠ ل.س أو ما يعادلها